La historia del collage.
Del cubismo a la actualidad

Artes

Editorial Gustavo Gili, S. A.

Barcelona-15 Rosellón, 87-89. Tel. 259 14 00
Madrid-6 Alcántara, 21. Tel. 401 17 02
Vigo Marqués de Valladares, 47, 1.° Tel. 21 21 36
Bilbao-1 Colón de Larreátegui, 14, 2.° izq. Tel. 23 24 11
Sevilla-11 Madre Ráfols, 17. Tel. 45 10 30
1064 Buenos Aires Cochabamba, 154-158. Tel. 22 41 65
México 12 D.F. Yácatas, 218. Tels. 687 18 67 y 687 15 49
Bogotá Calle 22, número 6-28. Tel. 42 76 91
Santiago de Chile Santa Beatriz, 120. Tel. 23 79 27
São Paulo Rua Augusta, 974. Tel. 256 17 11

La historia del collage H. Wescher

Del cubismo a la actualidad

Colección Comunicación Visual

GG

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE ARTES

Escuela de Artes
Biblioteca

Título original
Die Geschichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart
(Edición abreviada y actualizada de la edición original
de 1968 a cargo de Karin Thomas)

Versión castellana de Enric Vàzquez

Revisión general por Joaquim Romaguera i Ramió

Comité asesor:
Román Gubern
Tomàs Llorens
Albert Ràfols i Casamada
Ignasi de Solà-Morales i Rubió
Yves Zimmerman

ESCUELA DE ARTES - BIBLIOTECA
Signatura
Topográfica 751.49
Nº de inv. 6730 W511E
Ejemplar ej. 2
Precio
Nº de Reg.
Fecha de ingreso:
14-8-02

© Verlag M. DuMont Schauberg, Colonia, R.F.A., 1974
y para la edición castellana
Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1976

Printed in Spain
ISBN: 84-252-0657-X
Depósito legal: B-24.299-1977

Grafos, S. A. Arte sobre papel. Paseo Carlos I, 157 - Barcelona 13

Indice

Prólogo de Albert Ràfols i Casamada 9

I. Los precursores 13
Arte útil, arte popular y obras de aficionados, desde la Edad Media hasta el final del siglo XIX 13

II. Los cubistas y su círculo 23
Los creadores de *papiers-collés* y sus sucesores en Francia 23
Los artistas rusos en París 31
Las repercusiones del collage cubista en el ámbito europeo 34

III. Los futuristas 43
Los iniciadores del futurismo 48
Evolución del collage en Florencia 54
La segunda generación 57
Turín 59

IV. El collage en Alemania en la época del expresionismo 63

V. Collage y estructuras con diversos materiales en Rusia 67
Aparición del collage en la presentación de libros 67
El collage en el diseño de decorados y trajes 70
Influencias cubistas 72
Malevitch, Tatlin y su círculo 74
El arte soviético bajo el signo de la Revolución 79
Los constructivistas 82
Aplicación del collage a la escenografía, libros y carteles 87
La composición fotográfica 89

VI. Dada 95
Precursores en el círculo de Marcel Duchamp 95
Zurich 100
Berlin 108

Schwitters 120
Colonia 127
París 130
Italia 137
Estados Unidos 138
Checoslovaquia 141

VII. Los surrealistas 145
Gestación del movimiento en París 145
Los «objetos» surrealistas 165
El círculo de amigos de los surrealistas de París 167
Alemania 176
Checoslovaquia 177
Dinamarca 181
Inglaterra 184
América 190

VIII. Las tendencias constructivistas 193
Los orígenes alemanes 193
Los húngaros 195
La Bauhaus y su círculo 198
Constructivistas fuera de la Bauhaus en Alemania y otros países 204
El fotomontaje en la publicidad y la propaganda política 212

IX. Compendio del desarrollo del collage en las últimas décadas 221
Collage abstracto en Estados Unidos 221
Nuevos ímpetus del collage en París durante los años treinta 226
Los cuadros con varios materiales 229
Acumulación y *décollage*, medios de expresión del Nuevo Realismo 232
Combine painting y Neodadaísmo 235
El objeto de consumo en el Pop Art 237
Tendencias neosurrealistas en el montaje de diversos materiales 239
El collage en el arte conceptual 241

Epílogo: El collage en el Estado español, por J. Corredor-Matheos 243
El collage y el desarrollo de la vanguardia 243
La posguerra y la difícil superación del arte 246
Los nuevos realismos 249
Collage y construcción geométrica 254

Ilustraciones en color 257

Ilustraciones en blanco y negro 259

Índice onomástico 267

Prólogo

Cuando Picasso y Braque hacia 1911 empiezan a pegar trozos de papel en sus dibujos, y cuando el mismo Picasso en 1912 pega un fondo de silla de rejilla en un cuadro, están inventando uno de los procedimientos técnicos que caracterizan de una manera radical el arte del siglo XX.

Como nos cuenta Herta Weschel en su documentada *Historia del collage*, existen precedentes de esta técnica. Los célebres cuadros de cromos que estuvieron en boga a fines del siglo pasado y que aún hoy se pueden encontrar en alguna casa de pueblo o en anticuarios, sería el más conocido de ellos.

Pero la idea no es exactamente la misma. A pesar de recibir el nombre de la cola que se utiliza para pegar, no es la cola lo fundamental de esta técnica —recordemos que los primeros *papiers collés* estaban sujetados con alfileres—, sino la idea de incorporar algo «prefabricado», algo que, como diría Braque, constituye *una certeza* en medio de una obra en que todo el resto está figurado, representado o sugerido.

Naturalmente este concepto de collage que, como dice Aragon, introdujeron los cubistas en el cuadro como una autocrítica, ha variado mucho, ha evolucionado a lo largo de más de 60 años, dando nacimiento a formas muy distintas de interpretación de un mismo principio. El principio de la utilización de materiales extrapictóricos, o extraartísticos, y su descontextualización e incorporación a un nuevo contexto: el de la obra de arte.

Herta Weschel hace el estudio de estos cambios, de esta evolución. Y lo hace de una manera exhaustiva, catalogando prácticamente la mayoría de artistas que han utilizado el collage, describiendo obras y registrando los materiales empleados por cada uno.

Su estudio empieza con el cubismo, pero no limitándose a los artistas cabeza de fila, sino haciendo un verdadero inventario de todos los que en aquel período se expresaron dentro de este estilo. Lo mismo hace con los demás movimientos de las vanguardias históricas, como el futurismo, por ejemplo, del cual hace una detallada historia. En este sentido tiene especial interés todo lo

referente al arte ruso durante la Revolución y los primeros años del régimen soviético, sobre todo por la información que suministra de ediciones que hoy difícilmente pueden conocerse directamente y sobre los intentos de aplicación del collage a la escenografía y otras experiencias de este momento. Citemos también el largo escrito sobre Schwitters, figura especialmente destacada por tratarse de un gran artista que se expresó casi exclusivamente mediante el collage, creando obras de una rica y profunda poesía.

En realidad la autora quiere demostrarnos que la historia del collage coincide con la historia del arte contemporáneo, desde el cubismo hasta el *pop-art* y, con la utilización de materiales brutos, hasta el *arte povera*, el *land-art* y algunas expresiones de tipo conceptual. Y prácticamente lo consigue. Sólo que la historia resultante está como vista a través de una lente ligeramente deformante, gracias a la cual cobran mayor relieve los artistas que han practicado el collage, mientras otros, intrínsecamente importantes como Klee y Kandinsky, por ejemplo, reciben poca atención por el hecho de no haber utilizado casi nunca el collage como medio de expresión. Pero no olvidemos que únicamente se trata de una historia del collage y que esto es, exclusivamente, lo que se dedica a hacer la autora. Una historia objetiva, imparcial en gran medida, sin otra limitación, a mi parecer, que un desconocimiento de obras y artistas de nuestro país que, en una obra que pretende ser un inventario completo, debían figurar. De las generaciones aparecidas después de la guerra únicamente figuran los nombres incuestionables de Tàpies y Millares. Pero dada la minuciosidad con que está concebida la obra en general, creemos que nombres como los de Guinovart, Saura, Maria Girona, Angel Jové, Silvia Gubern, Viladecans, el Equipo Crónica, con sus peculiares ensamblajes de imágenes, y Brossa, con su utilización del collage en el campo de la poesía visual, por citar algunos, junto a figuras como Renau con sus fotomontajes y el mismo Gaudí por la utilización arquitectónica del collage *avant la lèttre*, merecerían figurar en esta obra.

Por esta razón, y para intentar salvar los años de aislamiento cultural en que se ha mantenido el país, hemos creído conveniente, para esta edición, completar este estudio con un extenso epílogo del que es autor el conocido crítico y tratadista de arte J. Corredor-Matheos. Su trabajo, documentadísimo, al hacer la historia del collage en el Estado español, llena el vacío que, para nosotros, había en este libro, con una importante aportación, ya que creemos que nunca había sido tratado globalmente este aspecto del arte entre nosotros.

El libro en conjunto tiene un notable valor documental, tanto por las descripciones de obras como por el gran número de reproducciones que constituyen una parte muy importante de la obra. Gracias a ellas el lector interesado entra en contacto con una enorme cantidad de collages poco conocidos o pertenecientes a colecciones particulares difícilmente accesibles. Cabe destacar el acierto de la selección de estas reproducciones, indudablemente las obras más significativas de esta técnica.

Y, finalmente, nos damos cuenta que la idea de la autora ha quedado demostrada. A través del collage hemos pasado revista a todos los movimientos del arte de vanguardia, a toda la evolución del arte de nuestro tiempo, a la aparición y desaparición de grupos, a un número incalculable de experiencias de todo tipo. Porque el collage no se limita a la plástica, sino que su influencia llega

a la literatura, la música, el cine, el teatro. Porque efectivamente el collage, que ha quedado de una manera definitiva incorporado al lenguaje plástico, pasa de la simple innovación técnica a ser una auténtica fuerza generatriz. A ser una de las más fecundas ideas del arte de nuestro tiempo.

Albert Ràfols i Casamada

I. Los precursores

Arte útil, arte popular y obras de aficionados, desde la Edad Media hasta el final del siglo XIX.

El collage y los cuadros con distintos materiales tienen una larga línea genealógica y los ejemplos más antiguos que conccemos se cuentan entre los más refinados. Alrededor del siglo XII los calígrafos japoneses pasaron a escribir las obras poéticas a ellos confiados en hojas sobre las que pegaban papeles de colores tenues. Las composiciones constan de formas de superficie irregular ensambladas y salpicadas de motivos florales, pájaros diminutos y estrellitas de papel de oro y plata. Los contornos rasgados o recortados han sido reseguidos, a pincel con tinta china, en líneas onduladas que sugieren montañas, ríos y nubes. Entre los más famosos manuscritos de este tipo tenemos el *Iseshu*, que data de principios del siglo XII, constituido por una colección de versos *Waka* de 31 sílabas de la poetisa Ise, que vivió en el siglo X (fig. 1).

La tradición de estos collages con texto, que constituyen los precursores más antiguos de los actuales *tableaux-poèmes*, se ha mantenido en el Japón hasta nuestros días. Los votos para el Año Nuevo se escriben en collages y se mandan de casa en casa.

Posteriormente aparecen en Oriente nuevas artes relacionadas con el recortado que llevarán al collage. En Persia nace en el siglo XIII el trabajo en cuero repujado, cuyos maestros destacan en lujosas encuadernaciones de libros. Pasa por una época brillante en el siglo XV y principios del XVI, y es reemplazado al final de este período por el recorte de papel. En lo que a libros se refiere, recortadores de papel, calígrafos y encuadernadores se unen para adornarlos lujosamente. La especialidad del recorte de flores llega a Turquía procedente de Persia y en Brussa, donde se afirma la industria persa del libro, adquiere fama el recortador de papel Fachri, de cuyas tijeras surgen, como por encanto, delicadas hojas, flores, tallos y raíces. Hacia la mitad del siglo XVI logran alta estima los recortadores de flores de Constantinopla, que producen verdaderas obras de arte.

Escuela de Artes
Biblioteca

En Europa Occidental se impone el recorte de papel de pergamino, hacia 1600, y las primeras obras se encuentran en álbumes genealógicos, en los que los escudos y divisas de los tomos más antiguos se completan con toda clase de imágenes pintadas o pegadas. A los más bellos trabajos pertenecen dos filigranas de papel recortado del álbum genealógico del patricio de Nürenberg, Hans Eberhard Pfaudt, de 1612, pegadas sobre fondo de seda negra que representan escenas de caza de ciervos y aves. En algunos casos las imágenes están confeccionadas con tela. En otro álbum de Nürenberg de 1739-1744, se señala «un jarrón con ramo de flores hecho de pedacitos de seda» pegados sobre pergamino. En el resto del siglo XVIII el adorno de los álbumes genealógicos es llevado a cabo por damas aficionadas al arte de gustos menos delicados.[1]

En Holanda, la alta sociedad adopta la moda del recorte a tijera hacia la mitad del siglo XVII y algunos artistas adquieren gran renombre en la especialidad. En 1686 aparece el primer método impreso para la práctica de este arte.

Junto a estos trabajos en papel, aparecen también cuadros hechos de diversos materiales con varias técnicas de pegado. Entre los más interesantes encontramos los trabajos con plumas, mexicanas, que los conquistadores españoles traen a Europa en el siglo XVI. En 1524 Carlos V regaló al archiduque Fernando del Tirol ropajes de plumas coloreadas para su colección artística del castillo de Ambras y un escudo con plumas rojas, azules y verdes pegadas.

Estas labores son imitadas en Austria, con plumas de pavo real, constituyendo una reminiscencia de ellas los cuadros de plumas que aún hoy adornan las habitaciones campesinas del Egerland.

En los gabinetes de curiosidades del siglo XVII se encuentran obras de arte de los materiales más extraños, como cuadros-mosaico de escarabajos o semillas, que se adelantan a los actuales relieves de Bettencourt, con sus granos de café, cáscaras de huevo, pepitas, etc. La Galería de Arte de Dresde consiguió, en 1658, un cuadro hecho con paja, la *Historia de una reina junto a sus damas, soldados y un barco incrustado en paja coloreada; en marcos negros con pájaros y flores incrustados en paja* (inventario de Dresde de 1941).

Manos hábiles crean los collages de mariposas, de los que oímos hablar por vez primera en el siglo XVIII. Es famosa la representación de *José y Putifar*, nacida en el taller de un monasterio del sur de Alemania y repetida numerosas veces, confeccionada totalmente con alas de mariposas. También se reseña un *David tocando el arpa*, en el que la vestimenta de David consiste únicamente en alas de Cleopatra.

A lo largo de los siglos los iconos rusos devienen verdaderos collages de materiales. Los antiguos maestros bizantinos ya habían embellecido muchas veces estos pequeños cuadros de santos con joyas y perlas, adornando la corona de la Virgen y los bordes de los ropajes de los santos. Las cabezas estaban rodeadas de nimbos de pan de oro cincelado o filigranas y el borde del cuadro estaba cubierto por un fino chapado metálico con arabescos florales, ribeteado a menudo con piedras preciosas. Con estos marcos como punto de partida se desarrollan en el siglo XVII, en Rusia, los revestimientos especiales de iconos que esconden totalmente las imágenes en panes metálicos finamente trabajados, dejando únicamente a la vista caras y manos. Cuanto más se transforma este arte eclesiástico y monacal en arte popular, tanto más rica y variadamente se recargan

estos *Oklades*. Brocados, sedas, perlas, cintas y joyas policromas adornan a la Virgen y algunos de estos cuadros se colocan en estuches en forma de armarios, sobre los que se extienden suntuosos cortinajes.

Más coloreados y alegres resultan los cuadros de santos, belenes y cofres para reliquias populares de las iglesias barrocas centro-europeas, engalanados con ornamentos resplandecientes. Entre los tesoros del arte religioso popular del Bayerisches Nationalmuseum de Munich, se encuentra una tabla para reliquias de Salzburgo con dos espinas de la corona de Cristo, rodeadas de estrellas, de brocados y clavos de la Santa Cruz, que descansan en una caja de colores brillantes. Los *Wettersegen* constituyen sin embargo verdaderas combinaciones estructuradas de materiales (fig. 3), que aparecen ya en el siglo XVI y subsisten hasta el XIX: recipientes planos, redondos o en forma de custodia, que contienen los más extraños amuletos, imágenes de santos, cruces benedictinas, medallas, pero también semillas y piedras a las que se atribuían poderes protectores contra las tormentas y enfermedades.

Al verdadero campo del collage en papel pertenecen las pequeñas imágenes piadosas colocadas en los libros de oraciones que se extienden por el Sur de Alemania y países vecinos, en el siglo XVII y principios del XVIII. Las monjas los confeccionan en los conventos, en detallada y amorosa labor. Recortan delicadas puntillas de pergamino fino y las pegan rodeando cuadritos de santos, minuciosamente pintados. Anteriormente se habían hecho cuadros parecidos pegando telas. En ellas las flores y ornamentos que rodean las miniaturas son recortes de seda. En otros cuadros, los santos van vestidos con ropajes de telas con dibujos o pintadas, pegadas sobre seda o gasas; a veces la aureola de los santos es de hilo de oro y sobre los brocados se distribuyen lentejuelas de metal y estrellitas de papel.

A los cuadros religiosos con puntillas, les siguen hacia la mitad del siglo XVIII otros de carácter mundano, cuya decoración festiva enmarca alegorías sobre el amor o candorosos versos, que dirigen jóvenes sentimentales a la dama de su corazón.

De aquí nacen los *Valentines* que se envían en los países anglosajones el 14 de febrero, día del santo patrón de los enamorados. Aparecen hacia la mitad del siglo XVIII y las primeras cartas son pintadas a mano, adornadas con motivos sentimentales o humorísticos, grabados y litografías. Entre 1840-1860 los editores londinenses presentan sus *Valentines* con ornamentos de refinamiento creciente y la firma Dobbs publica las series más diversas. El fondo está formado por puntillas finas de papel prensado, a menudo enmarcadas en puntillas de oro; los bordes pueden estar adornados con medallones de vidrio tensado o filigrana de oro. Entre las piezas más hermosas de Dobbs tenemos el *Barometer of Love*, aparecido en 1845 (fig. 2). La aguja del barómetro se encuentra entre «buen tiempo» (no estar nunca separado) y «soleado» (en el resplandor de tu sonrisa). El termómetro está enmarcado por flores y hojas pegadas manualmente y los grados del correspondiente termómetro van en sentido ascendente, desde «estima», «amistad» y «amor», hasta «deleite», «unidad» y «dicha».

Una variedad francesa de los *Valentines* son las cartas postales del «Día de Santa Catalina», que se encuentran todos los años en las pequeñas

papelerías, con los gorros pegados con puntillas y cintas de tela, que corresponden al atavío que llevan las *Midinettes* parisinas en sus desfiles de esa fiesta (fig. 4).

Desde mitad del siglo XIX los sellos suministran un nuevo material para los collages, con el que especialistas de distintos países construyen artísticas composiciones. En la Exposición Internacional del Collage que tuvo lugar en el Museo de Houston (Texas) en 1958, pudo admirarse un jarrón clásico, con sellos de los presidentes norteamericanos, recortados y pegados sobre las flores, formando pequeños collages independientes (fig. 5).

Con la decadencia del gusto popular, aparecen alrededor del cambio de siglo los ceniceros de anillas de puro y la industria fabrica a gran escala las llamadas «mesas para fumar», con collages análogos bajo cristal. En el comercio se encuentran también bandejas de cristal con collages de mariposas exóticas, a cuyas versiones lujosas se añaden recortes a tijera negros, punzonados.

Entre estos productos comerciales destaca una obra original, debida al comerciante de Krefeld, Max Hamm (1896). Se trata de un cofrecillo, sobre el que están pegados en toda la superficie botones, ganchos, galones, ballenas de corsé, ligas de señora, etc. En 1958, durante una exposición Dada celebrada en el Rotary Club, el pintor Georg Muche presentó a su autor como pre-Dada por derecho propio.

En los salones de la época Biedermeier encontramos otros objetos de gran valor, como los cuadros confeccionados con pelo, con flores delicadas y ornamentos pegados, hechos de rizos o trenzas cortadas. Existen suntuosas cajas-recordatorio, en las que se encuentran ramos de novia y pañuelos con puntillas, rodeados de cintas y flores secas, entre los cuales se inscribían nombres y fechas en letra vertical. Junto a ellos tenemos cuadros sentimentales de distintos materiales, que han encontrado su lugar en museos y colecciones.

Los adhesivos comerciales tuvieron su lugar en los álbumes de las niñas, que llenaban las páginas de sus libros de poesía con imágenes adhesivas, que se adquirían en sobres y cuyos motivos eran ramos de rosas, anclas, corazones, ángeles y manos enlazadas. Los métodos educativos introducidos por Fröbel, ya en 1840, en los Kindergarten alemanes, y que serían desarrollados sobre todo por María Montessori, proponían dar «materiales no trabajados» a los niños, como papel de color, del que ellos podían recortar figuras y componer collages, que a menudo no cedían en originalidad a las obras de artistas reconocidos.

Las «imágenes adhesivas» fueron también empleadas por los adultos para los collages al azar, con los que no sólo decoraban páginas de álbumes, sino biombos enteros. Se remontan bastante atrás en el siglo XIX, y con el cambio del gusto de la época, varía la elección de los materiales empleados. Mientras en los ejemplos más antiguos los grabados, figurines e intencionados poemas, se ven rodeados de guirnaldas y bordes de flores pegados, desde el cambio de siglo las fotos, postales y programas de variedades, dan a estos collages una nota menos estética, pero más viva.

Estos biombos tienen su paralelo en una cierta categoría de cuadros *trompe-l'oeil*, que reproducen tan fielmente composiciones de impresos, grabados y documentos, que las reproducciones pintadas tienen un engañoso parecido con los correspondientes collages. Se designan también como *Quodlibets*, nombre con

que habitualmente se designan potpourris musicales de fragmentos de distintas composiciones, pero que según el *Diccionario de Extranjerismos*, de Petris (Gera, 1899), incluye también toda clase de cuadros. Encontramos especialistas de este tipo de cuadros entre los pintores de diversos países. En una exposición de pintura *trompe-l'oeil*, presentada en Londres en 1957 por la Galería Arthur Jeffress, se encontraba un ejemplo alemán de A. G. Schumann, 1797 (firmado y fechado), que contenía un billete de banco de un escudo, naipes, un mapa de Sajonia y un periódico de Leipzig, que informaban sobre el origen local de la obra y una carta semicarbonizada en la que el remitente alababa «el presente Quodlibet» a un amante de dicha pintura. Los objetos de papel estaban ordenados clara y cuidadosamente, y entre ellos resaltaban en primer plano el lápiz, la caña de la pluma y los lentes, elementos plásticos que en tales pinturas refuerzan la ilusión de volumen.

En los cuadros del siglo XIX, estos elementos están distribuidos de forma más suelta y arbitraria, y a los recortes de periódicos y prospectos de mercancías, se añaden ilustraciones sentimentales y pintorescas. Una derivación norteamericana de esta pintura la constituyen las representaciones de sujetapapeles con cintas, fijadas horizontal u oblicuamente sobre la pared o la puerta, para poner cartas e impresos. A *Associated Prints*, de Goldborough Bruff, una acuarela de 1845, siguen los *Old Souvenirs*, de William F. Harnett, de 1881, a los que pertenecen una póliza de seguros caducada y el retrato de una joven.

El más productivo y ocurrente en tales cuadros es JOHN HABERLE (1856-1933). En sus obras, junto a artículos de papel, aparecen diversos objetos colgados en la pared, adelantándose en la pintura *trompe-l'oeil* a los actuales *tableaux-objets* (fig. 6). Su última obra de este tipo, *A Bachelors Drawer*, pintada en los años 1890-1894 y en la que aparecen clavados en pictórico desorden, sobre el panel de una puerta, billetes de banco, fotos, ilustraciones de revistas humorísticas y prospectos de propaganda, con un peine, una pipa, cigarrillos, una navaja, etc., que parece una verdadera composición pop.

Del mismo modo que los pintores de estos pseudocollages tienen nombres conocidos, también en la auténtica técnica del recorte de papel y pegado, durante el siglo XIX, han intervenido junto a creadores anónimos, renombrados artistas. Sus obras pudieron verse en la exposición «Poetas pintores-pintores poetas», en Sankt Gallen, en 1957, como una hoja del pintor romántico PHILIPP OTTO RUNGE (1777-1810), *Lección del ruiseñor y Amor*, de 1801 (Galería de Arte de Hamburgo), en la que se unen en un collage un dibujo a pluma con texto poético y un Amor recortado a tijera en blanco sobre fondo oscuro.

VICTOR HUGO (1802-1885), al que cada vez se aprecia más como dibujante, trabajó ocasionalmente con la tijera. Durante los largos años de su exilio (1852-1855) en la Isla de Jersey, recorta siluetas en papel ennegrecido, que luego pega y transforma con el pincel en paisajes románticos. A veces emplea las formas recortadas como plantillas, sobre una base clara, pasando un lápiz blando de tal manera que entre el sombreado de líneas cruzadas quedan los negativos de los modelos, que el autor interpreta pictóricamente a la tinta. La afición a experimentar de Victor Hugo, se extiende también a otros campos gráficos. Por ejemplo, repasa materiales como puntillas de tul con tinta china, y emplea las finas

ostructuras que deja el tejido sobre la base como fondo del cuadro para nuevas composiciones; en una ocasión realiza una cabeza en doble perspectiva, vista de frente y de perfil, un precedente del retrato simultáneo de Picasso. Para obtener tonos negros especiales, mezcla tinta común y tinta china con café, y según otras fuentes con ceniza de cigarrillo, jugo de mora y cebollas quemadas. También hace cuadros de manchas, vertiendo tintas sobre papel y doblándolo una o varias veces.[2]

También el escritor de cuentos HANS CHRISTIAN ANDERSEN (1805-1875) destaca en el recorte de papel. Confecciona, para los niños de su familia, con recortes, collages y croquis el *Agnetes, Maries, Charlottes Bilderbuch*. Su obra más sorprendente es un biombo en cuatro partes, que lleva pegados las más diversas reproducciones, al estilo de los biombos antes citados, y que confecciona hacia el final de su vida en 1873-1874. En él se refleja todo lo que le impresionó en sus viajes o en su propio país, paisajes, mar y ríos, con vapores y botes, monumentos y frisos al gusto clásico de la época, decorados teatrales y dibujos con pequeñas escenas de género, etc. Todos estos elementos heterogéneos están empalmados en sorprendentes combinaciones ópticas, dando composiciones en profundidad, convirtiendo este biombo en una desconcertante obra primeriza del surrealismo (fig. 7).

Conocemos una serie de auténticos collages de CARL SPITZWEG (1808-1885), que fue farmacéutico antes que pintor, en cuya solitaria existencia se interesó también vivamente por los secretos del arte culinario. Tanto en su país como de viaje, anotó recetas de toda clase de platos especiales, ofreciendo como obsequio a su sobrina, Lina Spitzweg, una colección de recetas ilustrada con collages. Para hacerlos, empleó grabados de madera tallada de los *Fliegenden Blätter* y viejos grabados sobre acero, que completó con dibujos propios, pintando ciertas partes que quiere resaltar con acuarela. Toma los elementos de sus obras del nombre de los platos, descomponiéndolos para transformar los juegos de palabras en juegos de imágenes. Por ejemplo, para representar un *Ross-bif* (en alemán *Ross* = caballo), une medio caballo y medio buey, o visualiza *Suhr-Fleisch* por medio de un jeroglífico, con un reloj con una S antepuesta (en alemán *Uhr* = reloj y *Fleisch* = carne). Para ilustrar unos biscuits, pega sobre un fondo de acuarela dos biscuits auténticos y escribe debajo: «Fotografía natural».

Entre las hojas más bellas, están las ilustraciones de la mermelada de cereza y fresas (lám. color 1), en las que los recipientes con frutas están pegados sobre papeles imitando mármoles claros y oscuros. A estas ilustraciones, Spitzweg las llama en su jerga *Mermelpapiere*, término al que llega por asociación con la mermelada. Estos collages, nacidos como broma y pasatiempo, no están fechados, pero de su contenido se deduce que debieron confeccionarse entre 1850 y 1875.

Los trabajos artísticos de CHRISTIAN MORGENSTERN (1871-1914) nos acercan al presente. Junto a jocosos dibujos en Jugendstil ornamental, compone sus primeros collages en los años noventa. Nacen en el círculo de poetas y escritores berlineses llamado Unión de la Colina del Patíbulo, para el que compuso

también sus primeras *Canciones del patíbulo*. Una de sus primeras obras es la ilustración del verso:

Auf dem schwarzen Schifflein schlank
Wächst dea Bäumlein «Liebestrank»,

Sobre el negro barquito delgado
crece el arbolillo «Filtro de amor»

un dibujo a tinta en el que el arbolillo sobre el bote y los matorrales de la orilla, están recubiertos de puntos de colores pegados.

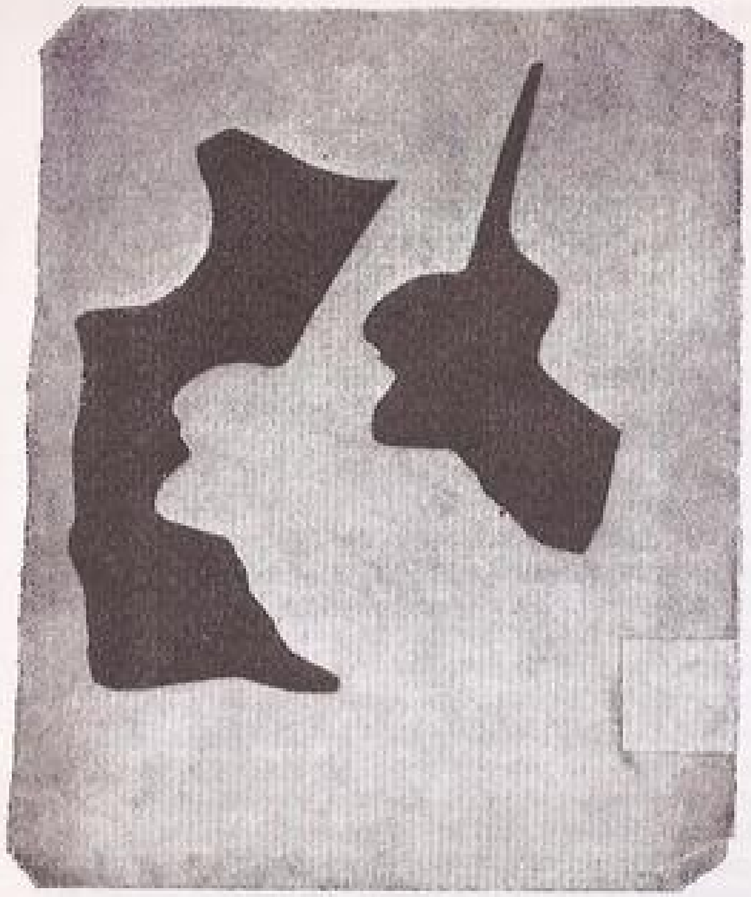
Las verdaderas composiciones-collages comienzan en 1903. Siguiendo su inspiración espontánea, Morgenstern recorta formas sencillas y grandes de papeles monocolores o con motivos, de cuya composición surgen seres fantásticos y monstruosos, para los que encuentra títulos irónicos como *El profesor Sittich, miembro de la sociedad ética, El basset ofendido*, etc. En el collage *Iceberg al Claro de Luna*, un espantoso dragón volador oculta el cielo, y en *Mal de mar* una criatura mareada parece una campánula cayendo de una concha. En *Cabeza roja con sombra*, las formas positiva o negativa recortadas se colocan unas junto a otras. Idea que se encuentra más tarde en los *decoupages* de Matisse. En *La mujer de las tres caras* están sobrepuestos tres perfiles desplazados.

También en los años noventa se emplea por vez primera el collage en carteles. Son el pintor inglés William Nicholson (padre de Ben Nicholson) y su suegro James Pryde, los que descubren las posibilidades de esta técnica para motivos publicitarios, abriendo camino en un terreno en el que el collage ha ido encontrando la más amplia extensión. Abren juntos en Londres una oficina de publicidad con el nombre de Beggarstaff Brothers, copiando un nombre hallado en una vieja cebadera. En 1894 tiene lugar la primera exposición de sus carteles en el Royal Aquarium de Westminster.

Los motivos figurativos, esbozados con carbón sobre hojas de papel de color, están recortados con grandes y claros contornos y se distribuyen aleatoriamente por la superficie. Los colores están limitados a dos o tres tonos vigorosos, que destacan sobre el fondo claro. Títulos y firma se sitúan en la composición como elementos tipográficos.

Los hermanos Beggarstaff producen en este estilo carteles para la industria y el teatro *(A Trip to Chinatown, Cinderella, Don Quichotte)*. En la elegancia de las líneas de los contornos y en la generosa disposición superficial, se aproximan a los dibujos de A. Beardsley, y asimismo a las litografías y grabados en madera de Bonnard y Valloton. Se afirman incluso junto a los carteles magistrales de Toulouse-Lautrec, cuyo *Aristide Bruant*, de 1892, pudo haberle servido de inspiración, por el estilo eficazmente simple que determina el collage (Ben Nicholson relata que en su juventud estaba muy impresionado por estas composiciones).

Por último, no debe olvidarse que las composiciones fotográficas, cuya evolución se entrecruza en varias ocasiones con la del collage, se introdujeron hace más de un siglo. Su paternidad se atribuye al fotógrafo sueco O. G. REJLANDER (1873-1875), que abrió un estudio fotográfico en Londres en 1835 y que en 1857



Christian Morgenstern, *Cabeza roja con sombra* (izquierda), *La rivalidad* (arriba derecha) e ilustración de los versos *Sobre el negro barquito delgado...*

creó una gigantesca y alegórica composición fotográfica, *Los dos caminos de la vida*, combinando treinta fotografías distintas de figuras y fondo. Le sigue H. P. ROBINSON (1830-1901), con una composición fotográfica de cinco negativos, *Fading Away* (1858), en el mismo estilo romántico-sentimental de la pintura académica de la época y que Robinson denomina «fotografía artística». El efecto reside en el retoque pictórico de las fotos y la ocultación de las uniones con pinceladas. El proyecto de una composición fotográfica del hijo de Robinson, Ralph, *Escena campestre con mujeres y niños* (1860), en la que aparece una fotografía recortada pegada en el dibujo, muestra que estas obras parten realmente de collages, compuestos en todas sus partes y fotografiados posteriormente.

También la fotografía de reportaje, es auxiliada en sus principios por el montaje para reproducir acontecimientos. En un ejemplo primitivo, en el fusilamiento de rehenes que tuvo lugar bajo el dominio de la Comuna de París

Los hermanos Beggarstaff, de Londres: Dibujo de un cartel de Sir Henry Irving, alrededor de 1894-1895.

el 24 de mayo de 1871, en el patio de la cárcel de La Roquette, han sido pegados los retratos de las cabezas de éstos, en su mayor parte dignatarios eclesiásticos, así como los de los *communards* que presencian la ejecución, sobre figurantes, que se encuentran frente al muro de la cárcel, en una especie de escenario. Para resaltar el pelotón de fusilamiento, dispuesto en apretada formación, se ha copiado varias veces consecutivas la misma foto del detalle.

Alrededor del cambio de siglo aparecen prospectos de propaganda y postales montadas. En los lugares de excursión se establecen estudios fotográficos, con panoramas y escenas, ante las que se fotografían los turistas. En Königswinter, existe una ampliación del Drachenfels ante la que se encuentra un asno de madera sobre el que se sienta a los niños. En Viena tenemos un avión de fantasía sobre

el Prater, en el que se fotografiaron en 1913 Franz Kafka y Albert Ehrenstein con algunos amigos. Entre estos montajes, se encuadran las obligadas fotografías de soldados, con el cuartel de fondo y un recluta en posición de firmes, sobre el que está montado otro retrato. Esto sugirió a Raoul Hausmann ideas para sus montajes fotográficos dadaístas.

Resumiendo, podemos constatar que el collage, la composición y el cuadro con materiales, tienen incontables predecesores en el siglo pasado, de los cuales sólo una mínima parte puede relacionarse con lo que se crea en la actualidad. Todos estos trabajos quedan como productos del arte manual popular o de aficionados, en las líneas colaterales del desarrollo artístico sin influir en él. Será en el siglo XX que el collage en manos de artistas creativos se transforma en un nuevo medio de expresión, válido, que ha contribuido a impresionar el rostro de nuestro tiempo.

Notas

1. Numerosos datos de ésta y de las siguientes páginas proceden del libro de Ad. Spamer, *Das kleine Andachtsbild vom. 14. bis zum. 20. Jahrhundert*, Munich, 1936.

2. «Victor Hugo, «Dessinateur», Notes et légendes de R. Cornaille et G. Herscher, Paris, 1964. G. Herscher, «Papiers découpés de Victor Hugo», en *L'Oeil* n.º 10, noviembre de 1963.

II. Los cubistas y su círculo

Los creadores de «papiers-collés» y sus sucesores en Francia

El primer elemento pegado que se encuentra en un cuadro cubista, es un pedazo de tela encerada, en un bodegón de PABLO PICASSO (1881-1973), de principios de 1912, cuyo motivo imita el enrejado de paja del asiento de una silla. Picasso ha pintado alrededor listones de madera, que refuerzan la ilusión del mueble erguido. Tras él, se encuentran reunidos un vaso, una pipa, un periódico, un limón, etc., en intersección de superficies cubista, de manera que salte a la vista la gran superficie de pegado vacía, sin la cual el cuadro pintado, en tonos mates y enmarcado por un cordón retorcido, apenas tendría interés. Otras ilusiones ópticas notables aparecen ya en los cuadros de GEORGES BRAQUE (1882-1963), en 1909-1910, cuando la pintura cubista alcanza el punto álgido de la fase analítica. El interés del artista se concentraba en hendir la superficie cerrada y penetrarla. Los elementos formales se representan simultáneamente en perspectiva cambiante, formando composiciones en un volumen del cuadro, irreal, con muchas capas. En dos bodegones de este tipo, que datan de 1910, *Violín y jarra* y *Violín y paleta*, Braque pinta unos clavos en el borde superior del marco, que sobresalen plásticamente de la superficie; también encontramos un clavo con una cuerda en el cuadro *Hombre con guitarra*. Estos elementos reales muestran que los cubistas pensaban incorporar a su pintura objetos de la vida cotidiana en nueva forma.

A partir de 1910 se encuentran letras y cifras en el mundo abstracto de los cuadros de Braque, que en 1911 aparecen de forma más decidida y sistemática. También Picasso las incorpora pronto a sus cuadros. En la mayoría de los casos se trata de pedazos de palabras, de titulares de periódico o carteles, que aparentemente se encuentran en lugares cualesquiera de los cuadros.

Respecto a la intención perseguida, Braque manifiesta, posteriormente, que durante este periodo, en el que el objeto descompuesto, es decir, deformado, se supedita al volumen del cuadro, estas letras significaban formas en las que nada podía deformarse y que por ser planas permanecían fuera de la estructura

volumétrica. Estas letras se ven, especialmente, cuando han sido pintadas con plantilla, en un primer plano tras el cual se extiende el volumen del cuadro, en profundidad. Braque reconoce que con ellas se perseguían otros motivos que los simplemente formales, cuando declara haberlas incluido en sus cuadros, por el deseo de acercarse cada vez más a la realidad. También Kahnweiler, que vivió la evolución cubista desde cerca, ve en la introducción de estas letras un paso decisivo en una nueva dirección. En su libro *El camino hacia el cubismo*, cuyos primeros artículos redacta en los años 1914-1915, dice: «La pintura lírica ha descubierto aquí, una vez más, un nuevo mundo de belleza que dormía ignorado en los carteles de las paredes, escaparates, rótulos de empresas, que hoy desempeñan tan gran papel en nuestras sensaciones.» De esta manera se indica el camino que lleva desde estos caracteres a los *papiers-collés* de los cubistas.

El significado de estas letras ha preocupado a algunos críticos e historiadores, y Zervos, amigo de Braque y Picasso, dice que en principio sólo tenían la función de sustituir en las composiciones a detalles negros previstos, pero que simultáneamente provocaban asociaciones poéticas que no podían motivar una simple mancha de color. Esto se hace patente cuando Braque y Picasso sustituyen los intrascendentes fragmentos de palabras por palabras llenas de sentido. Braque escribe en su *Bodegón musical*, el nombre «Bach». Picasso introduce en una serie de cuadros «Ma jolie» —del refrán de una canción muy popular—, más tarde incluso la declaración de amor «J'aime Eva». Si estas llamadas se han introducido para aligerar desde el lado emocional las severas estructuras formales de estos cuadros, las palabras banales contribuyen también a evocar los acentos de la vida cotidiana en las composiciones abstractas. Poco tiempo después esta misión es transferida a los collages.

Pero antes de que aparezcan los propios *papiers-collés*, se consuma un cambio de estilo en el interior del cubismo que crea las premisas formales para ello. A finales de 1911 el cubismo analítico ha llegado a una complejidad, en la intersección y estratificación de los segmentos del cuadro, que no permite proseguir y que casi necesariamente debe conducir a una clarificación y simplificación. En lugar de la organización volumétrica, aparece la superficial; el objeto ya no se desarrolla desde la profundidad, sino en el plano delantero del cuadro, en superficies grandes y claras. En ellas hay, de nuevo, lugar para detalles de color que los cubistas han descuidado, mientras su interés principal se ha concentrado en los problemas de forma. Se intenta darles nuevas y sustanciales cualidades o, como dice Braque, transformar el propio color en materia. Con tal objeto mezcla con los colores arena, serrín o limaduras metálicas, descubriendo la fuerte dependencia del valor del color de la naturaleza del material.

Picasso acomete al mismo tiempo los mismos experimentos para hallar nuevas texturas con distintos materiales, mezclas con arena y otras sustancias extrañas. El intercambio de ideas entre ambos amigos en esta época es tal, que no pueden resolverse las cuestiones de prioridad, y es ocioso, porque a ellos mismos, en la búsqueda de nuevas soluciones, no les preocupa quién de los dos era el primero en descubrir algo. Aparentemente durante los meses de verano de 1912, que pasaron juntos en Sorgues, la iniciativa para los experimentos técnicos partió a menudo de Braque. Seguramente él es el primero en introducir en la pintura las aguas de la madera y los jaspeados imitados; emplea con ellos los

conocimientos adquiridos en su aprendizaje como pintor de decoración, que efectuó en Le Havre y París por encargo de su padre, un constructor muy ocupado. Las falsas paredes de falsa madera y mármol estaban entonces de moda, y en los talleres de construcción se empleaban peines metálicos para ejecutar los motivos lo más regularmente posible. Braque y Picasso emplean estos peines para imitar tapices en sus bodegones, provocando ilusiones ópticas.

El siguiente y lógico paso, fue pegar tales tapices en los cuadros. Fue de nuevo Braque el que los descubrió un día en su tienda de Avignon y los adoptó para introducir pedazos de ellos en un dibujo, ahorrando el fatigoso proceso pictórico. La consecuencia aparece de forma tan natural que con ello se le ha quitado cualquier elemento mítico al nacimiento del collage en la historia del cubismo.

Bodegón con frutero y vaso (fig. 10), de setiembre de 1912, hoy considerado la *opera prima* de los *papiers-collés*, modifica una composición que Braque había realizado al óleo. En el cuadro las texturas se resaltan con arena o aguas de la madera pintadas, mientras que en el collage son reproducidas por pedazos de tapiz de color que contrasta con los blancos y negros del dibujo a carbón. Del cambio de dimensiones superficiales y en profundidad que resulta entre los papeles pegados y el dibujo, nace una indeterminación especial, en la que las falsas aguas de la madera que hacen las veces de mural y cajón de mesa, tienen un singular significado realista.

Picasso adopta inmediatamente la nueva técnica de su amigo y las posibilidades del collage no dejarán descansar, de aquí en adelante, a los apasionados experimentadores. Durante dos años los *papiers-collés* tienen casi la misma significación en su obra que los óleos. Braque, al principio, utiliza los trozos pegados exclusivamente en dibujos, sobre todo en dibujos al carbón sobre fondo blanco. Emplea junto a ellos colores al óleo muy moderadamente. Algunos elementos de papel grandes, un trozo de papel imitando madera, una tira de galón y uno o dos papeles de colores de tono mate unitario, forman los elementos básicos de las composiciones, que son envueltas y recubiertas por el ligero trazo del dibujo. Los ángulos rectos han sido cortados a tijera casi siempre con cuidado, pero en algunos casos, como en *Petit éclaireur*, el contorno ha sido rasgado despreocupadamente, dándole con ello vitalidad de una nueva manera.

Los motivos son a menudo instrumentos musicales —violín, guitarra o mandolina—, que también aparecen con frecuencia en los óleos de Braque desde 1910-1911 (fig. 11). Braque ha justificado esta predilección, explicando que siempre estuvo rodeado de instrumentos musicales y que sus volúmenes se introdujeron de forma armónica en los bodegones que entonces le ocupaban. Como tercera causa expuso que a estos instrumentos puede dárseles vida por contacto.

Braque descubre que los papeles pegados permiten el justo empleo del color. Hacen posible separar por completo el color de la forma, permitiendo la aparición de ambos elementos por separado. «Esto fue el gran acontecimiento: El color y la forma ejercen simultáneamente su acción pero no tienen nada que ver entre sí.»

Mientras que los trozos rectangulares pegados de los *papiers-collés* de Braque, traen consigo al principio una severa ordenación horizontal-vertical de las composiciones, posteriormente éste las encierra a menudo en una forma

oval. Explica que esta forma le había descubierto por vez primera el verdadero sentido de lo vertical y horizontal. Así encuadrados, los objetos se aproximan y en las superficies, superpuestas y transparentes, se insertan discretamente los papeles pegados. En el curso del año 1913-1914 se enriquecen color y textura (lám. color 3). A los papeles mates imitando madera, se añaden papeles de tonos más vivos, verdes, verde-azulados y azules. A los naipes y dibujos de tablero de ajedrez, se añaden precintos de paquetes de tabaco. En lugar de los neutros recortes de periódico, Braque elige ahora aquellos que contengan anuncios con ilustraciones, por ejemplo, uno de moda de pieles, y cuando introduce finalmente en un bodegón también un programa del cine Tivoli de Sorgues, con el prometedor anuncio del drama *Statue d'épouvante*, esta «llamada del exterior» penetra alarmante en el silencio de la representación (fig. 12).

No es casual que este collage quedara en poder de Picasso, cuya influencia se deja notar en él. Picasso amplía con su impulsiva fantasía las posibilidades de expresión del collage en múltiples maneras, y la reflexiva forma de ser de Braque no siempre puede mantener el paso con su empuje temperamental. El número de collages creado por Picasso en estos años supera en mucho el de los de Braque, corriendo paralelas las osadas improvisaciones, las composiciones pensadas y los estudios accesorios.

En una serie de obras nacidas en otoño de 1912 y en invierno de 1912-13, Picasso combina también el collage con dibujos de carbón, que casi siempre representan cabezas o figuras abstractas. Emplea preferentemente, con la excepción de unos pocos papeles monocolores o con motivos, periódicos recortados en formas sencillas y muy precisas. Entre los contornos rectos del dibujo, las estructuras gráficas constituyen superficies llenas sin que el texto tenga importancia alguna. Pero ya se apunta otra cualidad de contenido, cuando Picasso emplea en la representación de una mujer una tapicería con motivo floral, en lugar de periódicos.

También los bodegones se llenarán pronto de tapicerías claras y oscuras, con capullos de rosas y guirnaldas, que aportan, en sobrias construcciones especiales, una extraña atmósfera poética. Acostadas sobre viejas notas y papeles usados, las guitarras y los violines encuentran una resonancia melancólica, y en *Bodegón con violín y frutas*, las peras y manzanas recortadas de un álbum, irradian una festiva atmósfera veraniega (lám. color 2). En algunos de estos collages prematuros, no hay papeles pegados sino fijados con alfileres. Las agujas se han oxidado, los papeles amarillean y también las desteñidas tapicerías exhalan un perfume del pasado. Picasso recuerda de la juventud, que su padre, un profesor de dibujo de Málaga, su ciudad natal, fijaba los proyectos de las composiciones con agujas, antes de comenzar a pintar.

En el curso del año 1913 la estratificación especial da paso a una amplificación clara y frontal de los elementos del cuadro. Aparecen bodegones sencillos y tranquilos, en los que todos los detalles, cuerpos de los instrumentos, hojas de notas, tapicerías con flores, etc., aparecen igualmente valorados. Picasso casi siempre es partidario de representar en sus collages ideas nuevas y sorprendentes. A veces disimula su intención en un juego de escondite en segundo término, otras resalta efectos casi naturalistas. En *Bodegón con Lacerba* (fig. 15), yacen junto a un plato, un tenedor doblado y un cuchillo digno de una «Moritat»,

y el fondo está cubierto con recortes pegados del periódico italiano *Lacerba*, con el que Picasso tiene contacto a través de Soffici, que en París adopta una postura intermedia entre cubistas y futuristas.

Con el tiempo, Picasso multiplica el arsenal de objetos reales en sus collages con las cosas más variadas, añade tarjetas de visita, etiquetas de botella, cajas de cerillas, paquetes de cigarrillos y tabaco, restos de tela e impresos, sin abandonar la abstracción. Él es el primero en descubrir la especial fuerza expresiva de materiales desgastados, que han pasado por todas las manos. Justifica su empleo diciendo, que para el artista no hay medios de expresión dignos o indignos, sino que puede servirse de cualquiera si es capaz de transferirle su emoción.

A partir de 1912 Braque y Picasso experimentan con formas tridimensionales. Braque hace esculturas con papeles doblados; Picasso, construcciones de papel, hojalata, madera y otros materiales. Combina collage y relieve en instrumentos musicales, que al principio monta con cartón y papel y posteriormente con madera, alambre, hojalata y cordel (fig. 8). En un caso, una vieja lata de conservas constituye el orificio de resonancia de un instrumento sobre el que se han tendido alambres a modo de cuerdas; en otro, una mandolina de madera serrada está atornillada y clavada al fondo. En estas fantásticas creaciones Picasso se anticipa a los «objetos» dadaístas.

1913 es en la historia del collage el año de los principales descubrimientos. En 1914 el papel se emplea más razonada y sistemáticamente. El interés se concentra en las relaciones de texturas y tonalidades, y los motivos punteados de moda en telas y tapicerías desbordan en *papiers-collés*. Los contornos se diluyen en el punteado, pintado a mano, que aparece junto a los impresos y también en los débiles sombreados del dibujo.

JUAN GRIS (1887-1927), que pronto será el tercero del círculo, llega a París procedente del Estado español y se convierte en vecino de Picasso en el «Bateau-Lavoir». Hasta 1910 trabaja exclusivamente como caricaturista para revistas como *L'Assiette au Beurre*, *Le Charivari* y *Le Cri de Paris*. Pinta sus primeros óleos en 1911, bajo la influencia de Picasso y sus amigos, en un estilo cubista analítico personal. Descompone el objeto en segmentos formales creados por luz y sombra, no en superficie sino en volumen. Expone en primavera de 1912 en el Salón des Indépendants y en octubre en el segundo Salón de la Section d'Or con el círculo cubista. Éste se formó en 1911 en Puteaux, en el estudio de Jacques Villon, y a él pertenecían, además de los hermanos Duchamp, Gleizes, La Fresnaye, Léger, Picabia y Kupka. Picasso y Braque no intervinieron en éstas ni en otras exposiciones públicas, desde que Kahnweiler abre su galería en 1907 en la Rue Vignon y los liga por un contrato en exclusiva. Kahnweiler firma a finales de 1912 idéntico contrato con Juan Gris y desde entonces será su representante y amigo.

En la exposición de la Section d'Or, Juan Gris muestra los dos primeros cuadros que contienen elementos de collage, el *Lavabo* y *Reloj*. En ellos el tránsito al cubismo sintético se percibe en la arquitectura del cuadro. El fondo está representado en vista frontal pura y los objetos que se hallan sobre las mesas, a contraluz. Juan Gris explica respecto a este principio de composición, que para él la única forma posible de pintura es «una especie de arquitectura plana y con colorido», y que el motivo del cuadro sólo puede surgir de esta arquitectura, que

arrastra la ordenación de los elementos reales. Llaman la atención los detalles pintados de forma naturalista, como las cortinas del borde superior del cuadro o el peine y las tenacillas en uno y la cadena de reloj en el otro caso. En *Reloj* los trozos pegados, tres recortes de un impreso pardo reseguidos en blanco, apenas resaltan. Son mucho más importantes los pedazos de un espejo roto en *Lavabo,* en los que se simula un reflejo que repite el grifo y el motivo de la palangana en las mitades superior e inferior del cuadro. Juan Gris emplea de nuevo el espejo en *Consola de mármol,* de 1914 (fig. 13), sobre el que en una conversación dice: «Una superficie pintada puede proyectarse sobre el lienzo, un volumen puede interpretarse sobre él. Un espejo, en cambio, es una superficie cambiante que refleja al propio observador: sólo se le puede incorporar, pegándoselo.»

En dos bodegones de 1912-1913, Violín y grabado (fechado en abril de 1913) y *Guitarra* (fig. 9), Juan Gris pega reproducciones de cuadros antiguos, como si quisiera hacer resaltar frente a la pintura tradicional e ilusionista, las composiciones cubistas que sólo constan de línea, superficie y color. De una carta a Kahnweiler del 17 de setiembre de 1913, se deduce que no le preocupa la elección de tales modelos. En ella escribe sobre *Violín y grabado:* «Cuando el señor Brenner [1] posea el cuadro, queda en libertad para sustituir el grabado por cualquier otra cosa, incluso su propio retrato, si así lo desea. Esto influirá en el cuadro tanto como la elección del marco. No afectará la calidad intrínseca».[2]

A finales del verano de 1913, se encuentran Juan Gris y Picasso en Céret, cerca de la frontera española. Tienen una discusión sobre problemas artísticos, que llevará a Juan Gris a aclarar y simplificar sus composiciones. Simultáneamente pasa a colores de intenso brillo y motivos ornamentales con grandes curvas. Constatamos una influencia directa de Picasso en la aparición en tres cuadros de Gris de la tela encerada imitando un enrejado de paja, que éste ya había empleado en 1912 en su primer collage.

Al contrario que Picasso y Braque, Juan Gris une siempre el collage con óleos y gouaches. El colorido da a estas obras el mismo nivel de calidad que la pintura. En 1914 se dedica totalmente a esta técnica y compone numerosos bodegones con los mismos objetos, botellas y fruteros, vasos y tazas, periódicos y pipas. A veces también incluye instrumentos musicales y notas. En cada ocasión estructura y tonalidad dan un nuevo aspecto. Las duras muestras de tablero de ajedrez, alternan con suaves jaspeados y las habituales imitaciones del veteado de la madera, con guirnaldas de flores, claveles y rosas de viejos tapices (fig. 14). Junto a los sobrios envoltorios de objetos, con neutras inscripciones, atraen la atención las etiquetas de las botellas con motivos de color.

Juan Gris lleva el contraste de superficie y volumen a soluciones cada vez más enigmáticas y sutiles. Superpone capas transparentes, modela objetos sueltos con débiles sombreados e insinúa otros por claros y finísimos sobre fondo oscuro. Como su propio espectador Gris deja a los distintos elementos del cuadro unirse entre sí, pero controla y modifica sus relaciones de intercambio hasta que resulta la composición definitiva. «Trabajar con una idea preconcebida del cuadro es lo mismo que copiar un modelo», dice. Reconoce no tener una representación previa del objeto, sino que parte de forma y color y permite que éstos le sugieran un motivo concreto. Se abandona a la intuición que nace del propio proceso creativo, pero no deja de la mano las riendas de desarrollo. Juan

Gris contrapone a la célebre frase de Braque, «J'aime la règle qui corrige l'émotion», «J'aime l'émotion qui corrige la règle». En ninguna parte cede tanto a sus sentimientos como en los collages, a los que confiere una magia particular en la que encajan realidad e irrealidad (lám. color 4).

Juan Gris abandona el collage tras estallar la guerra, a finales de octubre de 1914. De Collioure regresa entonces a París. También para Picasso y Braque termina, con el estallido de la guerra, la gran época de los *papiers-collés* cubistas. Acaba también la colaboración y ambos siguen su propio camino. Los collages que producirán posteriormente no tienen ya la misma fuerza.

Braque, que es herido gravemente en la cabeza en mayo de 1915 en las Ardenas, no se repone hasta 1917, año en que vuelve a pintar. Acomete de nuevo las severas composiciones de superficie del cubismo sintético y en casos aislados pega papeles en sus bodegones. En el collage *Instrumentos musicales,* de la colección Arensberg, vuelve a emplear los viejos materiales, papeles blancos y de color, otros imitando madera y también cartón ondulado y papel de embalar. En la segunda mitad de 1918, los contornos duros y geométricos pasan a ser más redondeados y fluidos, y tonalidades oscuras rodean a los objetos. Uno de los cuadros más significativos de este período, *La mesa,* lleva en su dorso un bodegón en collage, en el que se han pegado periódicos y papeles jaspeados sobre la pintura al óleo. En la parte superior destaca un collage con instrumentos musicales sobre fondo blanco como un cuadro dentro de otro. Debajo está pegado un papel con la firma y fecha: «Braque 18».

Existen pruebas en collage para distintos *Bodegones con frutero.* Entre ellos destaca uno de gran tamaño con fragmentos de papel con puntos de color, incluidos en la ornamentación superficial del dibujo. También Picasso proyecta por lo menos dos collages, entre las numerosas variantes de *Naturalezas muertas sobre una mesita,* que realiza, desde 1919, en dibujo, óleo y acuarela. Son dos representaciones llamadas *Guitarra sobre una mesita,* de 1920; una, con papeles pegados de un solo color; la otra, fijada con aguja de coser sobre la cubierta de un álbum de poesía.

Los *papiers-collés* de Picasso, Braque y Gris que en realidad sólo podían verse en París en la galería de Kahnweiler, despertaron un vivo interés en los cubistas de los círculos próximos y lejanos. Su influencia no se refleja únicamente en la pintura; la mayoría de ellos llevaron a cabo experimentos de collage, aunque los abandonaron pronto.

ALBERT GLEIZES (1881-1953) llega al cubismo ya en 1909. Edita con Metzinger en 1912 la primera revista teórica *Du Cubisme.* En 1913 pinta el retrato del editor Figuières rodeado de los libros y periódicos de su editorial, ordenados al estilo de un collage. LOUIS MARCOUSSIS (1883-1941) conoce en 1910 a Braque y Picasso a través del poeta Guillaume Apollinaire, amigo y defensor de los cubistas. Su *Bodegón con tablero de ajedrez,* que data de finales de 1912, contiene todos los elementos que Braque y Picasso pegan en sus *papiers-collés,* naipes, cartas, paquetes de tabaco e incluso el asiento de paja trenzada; las letras GIL reproducen las primeras que pintara Braque en 1910 en su *Cerillera.* En dos cuadros de 1914, *Bodegón con tabaco Scaferlati* (fig. 16) y *Bodegón con hoja de calendario*

(Nature morte à l'Ephéméride), en los que se perfila el cubismo sintético, Marcoussis pega verdaderos elementos de papel. En el primero, una etiqueta de whisky y una página de catálogo de la Librairie de Hachette; en el segundo, un escudito sobre el dorso de un libro. Las impresiones del paquete de tabaco y de la hoja de calendario de 24 de enero de 1914 y que dan el título a los cuadros, han sido pintados con plantilla. Los papeles impresos introducidos desaparecen entre las tonalidades cálidas de la paleta de Marcoussis.

ANDRÉ DERAIN (1880-1954), que pertenece a los pintores de la Galerie Kahnweiler, provoca gran sensación con un collage. En su versión primitiva el *Portrait du Chevalier X*, de 1914 (Eremitage, Leningrado), la persona representada mantenía en la mano un periódico verdadero fijado con chinchetas sobre el lienzo. La idea seguramente se remonta a una conversación que Derain tuvo con Picasso y Braque un verano en Avignon. La discusión versó sobre la alternativa de pintar o pegar el periódico que lee la persona representada en un cuadro. Tras haberse decidido por la última solución, Derain posteriormente sustituye el periódico real por uno pintado.

El pintor húngaro ALFRED RETH (1884-1966), que ya había instalado en 1905 su primer estudio en Montparnasse, sigue pronto la carrera cubista. Sin unirse personalmente a uno u otro grupo, expone con los cubistas en 1911-1913 en el Salon des Indépendants. En 1910 efectúa bocetos abstractos con líneas y curvas, a los que siguen en 1912 estudios de composición de superficies en el espacio. Muestra estos proyectos en una exposición en la galería Sturm, de Berlín, en febrero de 1913. En un texto que publica la revista de la sala, explica que le interesan ante todo en pintura las relaciones de las formas entre sí, para las que calcula ciertas relaciones numéricas. «El problema reside en hallar la validez absoluta de la forma y a la vez que ésta, a través de la disposición de las relaciones, aparezca en cada caso como única y personal.» En 1916 realiza un collage, composición abstracta de bandas y círculos, en la que están pegados numerosos recortes de periódicos. Entre los sombríos tonos marrones de la pintura resaltan sólo como texturas gráficas, apareciendo únicamente con claridad el título *Le Petit (Le Petit Parisien)* (fig. 17).

Ha caído algo en el olvido, que el pintor mexicano DIEGO RIVERA (1886-1957) tomó también parte en el movimiento cubista de París. Entra en contacto con los cubistas durante su segunda estancia en Europa en los años 1911-1912 y expone con ellos en 1912 y 1913 en el Salon d'Automne. Existen dos collages suyos en Europa, en los que están pegados pedazos de una tapicería Renaissance de dibujo grande. En el primero, *Botella de anís e instrumento de cuerda*, fechado en 1913, se perciben influencias de los cuadros de la misma época de Juan Gris. Una composición en dos partes, con una mitad del cuadro dispuesta verticalmente y la otra en diagonal. En la segunda, *Bodegón con botella*, de 1914 (fig. 18), en el que se ve, entre otras cosas, un telegrama dirigido al pintor, Rivera suscita sorprendentes efectos de transparencia por medio de un periódico pegado bajo el vaso y un pedazo de tapicería en el interior de la botella. Todo ello hace pensar en Juan Gris, al igual que las vetas ornamentales de la mesa. La peculiaridad de Rivera reside en los acentuados contrastes entre los elementos blandos dibujados y los duros pegados. Esta influencia se pierde al comenzar Rivera en México sus grandes frescos de estilo épico popular.

Los artistas rusos en París

En los años que preceden a la primera guerra mundial adquieren importancia una serie de artistas soviéticos que de una forma u otra se unen al cubismo. Algunos, partiendo de él, seguirán caminos propios.

PAUL KOTLAREVSKY (1883-1950), pintor poco conocido que llega a París en 1913 y que trabaja como otros de sus compatriotas en el estudio de Le Fauconnier. Bajo su influencia, pinta algunos cuadros cubistas de fuerte colorido, entre ellos un bodegón con una piel de manzana, donde también aparecen pegados, junto a un periódico ruso pintado, pedazos de tapicería y recortes de papel. Kotlarevsky marcha a Rusia al estallar la guerra y tras volver a París al fin de la misma no pinta hasta 1925. Se aparta totalmente del cubismo y en 1935 hace su autorretrato, de nuevo con collages. El dibujo está pegado sobre un tapiz, el traje ha sido engalanado con fieltro y el cuello es de cartón. Al principio un pedazo de tela estampada hacía las veces de corbata.

El pintor SERGE FÉRAT (1881-1958), cuyo verdadero nombre es Yastrebzov, está unido a los cubistas sobre todo a través de su amistad con Apollinaire. En otoño de 1913, se hace cargo, con su hermana Helene von Oettingen, de *Soirées de Paris*, la revista fundada por Billy, que bajo su dirección y la de Apollinaire jugará un gran papel en el *milieu* literario y artístico de París hasta el comienzo de la guerra. En las veladas organizadas por la revista, toman parte regularmente tanto Picasso y Léger como los italianos Soffici y Severini. La influencia de los cubistas y futuristas se refleja alternativamente en la pintura de Férat.

En algunos cuadros de 1914 incluye también ingredientes de collage. En *Bodegón con as de trébol*, los utensilios habituales, vaso y botella, naipes y pipa, etc., están dispuestos en composición cubista cerrada. Al pie del vaso se encuentra pegada una hoja de catálogo recortada y detrás una hoja de notas cruzada por la etiqueta de la botella. En la segunda y sorprendente obra, se han introducido pedazos de las mismas notas, periódicos y una página de revista rasgada con la foto de una esfera de reloj entre instrumentos musicales desmembrados. Entre las formas y líneas duras de los instrumentos destacan como suaves elementos gráficos. A esta composición dinámico-futurista, corresponde el título de la revista italiana *Lacerba*, que publicó este collage en su número del 15 de julio de 1914 (fig. 19). Férat tiene gran amistad con su coeditor Soffici.

Férat realiza también los decorados y trajes para la representación de *Les Mamelles de Tirésias*, de Guillaume Apollinaire (1917), en un collage de papeles de color sobre periódicos. Éstos provocan la protesta de una parte de los pintores cubistas, a la que Picasso no se une.

SONIA DELAUNAY-TERK (1885), y que está en París desde 1905, inicia junto a Robert Delaunay, con el que se casa en 1910, un camino propio, nuevo, basado en el estudio de luz y color. Para ella las formas aparecen espontáneamente en la ejecución de trabajos prácticos. Tras el nacimiento de su hijo en 1911, hace para la cuna una manta de retales de color al estilo de las que ha visto en las casas de los campesinos rusos. A Delaunay y a ella las composiciones de primitivos cuadros y triángulos les parecen corresponder al arte cubista contemporáneo, y modernizan su casa con pantallas y cojines de análogas combinaciones de color.

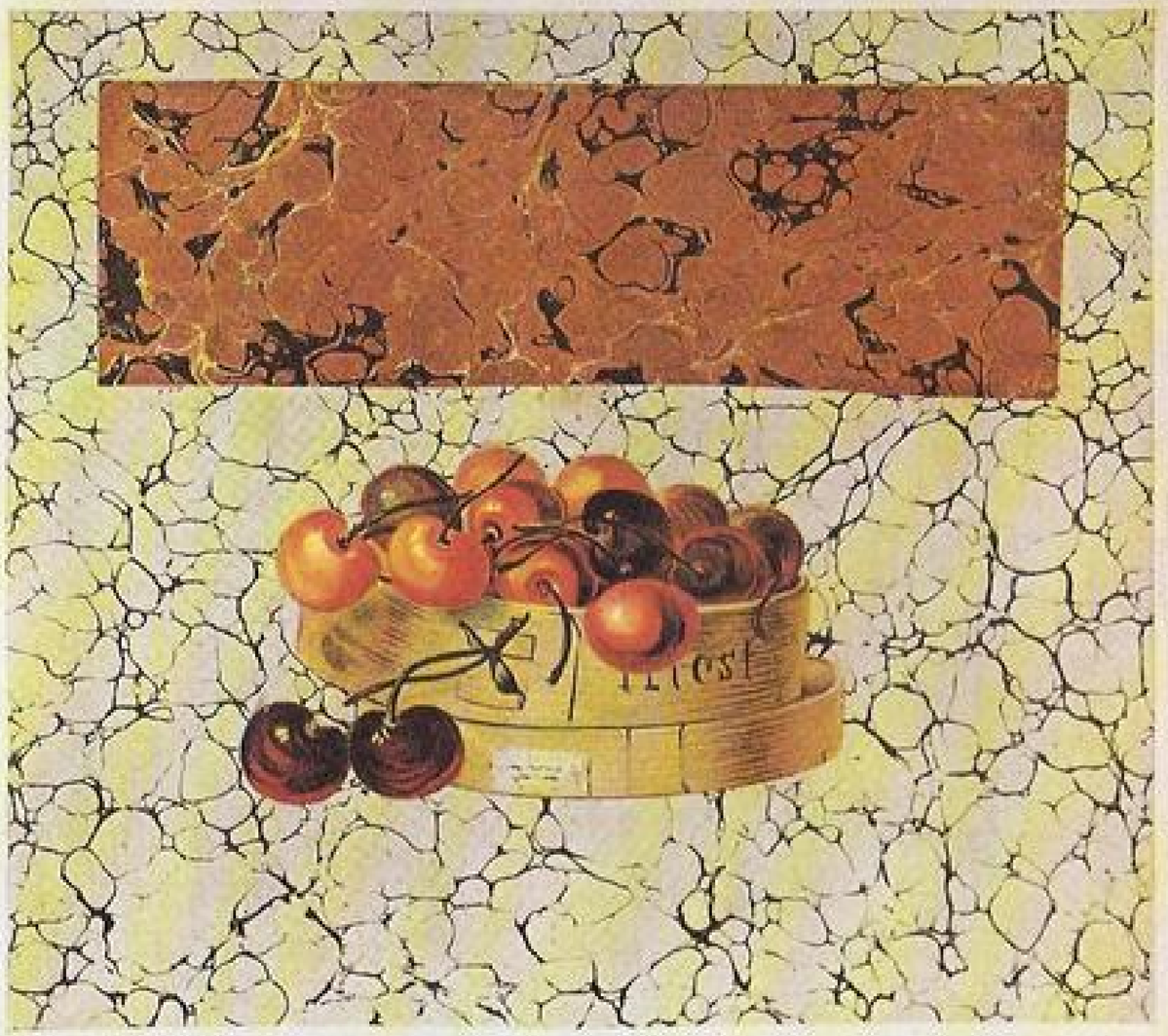
Adorna los libros de su biblioteca con cubiertas pegadas de la misma forma (fig. 20). Recorta pequeños y sencillos elementos formales de papeles y telas que tiene a mano, y el contenido de los libros le inspira composiciones que unas veces realiza espontánea y otros reflexivamente. A sus primeras obras pertenece la edición original del poema *Les Pâques*, de Blaise Cendrars, cuya cubierta de cuero recubre con collages (enero de 1913). Mientras que en el exterior da libre curso a su fantasía en la composición de las formas, cubre las páginas interiores con regularidad de cuadrados de papel de tonalidades amarillas, grises, verdes, rosas y violetas. Con estas composiciones de superficies geométricas, se adelanta a los pintores holandeses del «De Stijl», y a Arp y Sophie Taeuber, que posteriormente las desarrollan en collage.

En el curso de su trabajo posterior se atenúa la severidad formal. Los elementos geométricos se separan y salen al espacio con sus ángulos agudos. Poco a poco la estática entra en movimiento. Las formas se redondean y revisten la superficie, alineadas en grandes curvas. Los papeles se superponen tapando el fondo en creciente densidad. La evolución puede seguirse en los tres números de la revista *Der Sturm*, que realiza Sonia Delaunay entre abril y agosto de 1913.

En los collages del último tomo de *Der Sturm*, de papeles estampados y tules sobre fondo plateado, aparece toda la riqueza de tonalidad y textura que animan estas composiciones abstractas. Las gamas de colores son de un atrevimiento sin par, variando de un libro a otro. En un tomo de Rimbaud los tonos verde pálido, rojo ladrillo y violeta «se despegan» del rosa pálido del fondo. En otros casos las hojas doradas y plateadas brillan entre papeles de suaves dibujos. Un gran tomo de Canudo está adornado con un exuberante collage de telas, en el que se han combinado terciopelo gris mate y rosado, seda violeta oscuro y verde brillante, tejido de lana azul y una tira de reps verde. En 1914 proyecta una serie de *Affiches simultanées*, en los que hay textos intercalados entre las composiciones de colores. Dos de estos carteles los reproduce en collage, uno para el aperitivo Dubonnet y el otro para la firma de relojes Zenith. En este último resaltan entre los papeles de colores las líneas de un verso de Cendrars partido tipográficamente.

Por la misma época lanza una nueva moda con las *Robes simultanées*, de las cuales se encuentran representaciones en los cuadros de Robert Delaunay. A dos de sus composiciones circulares, que en un principio sólo simbolizan el Sol y la Luna en formas coloreadas y rítmicas, les añade en 1914 a su mujer Sonia con uno de estos «vestidos simultáneos». Sonia y su marido se presentan ante el círculo de sus amigos ataviados con ellos y provocan tal admiración que Cendrars, Soupault y Tzara les dedican poemas. Delaunay concibe de manera parecida el collage *Drame politique* cuando aparece la noticia del suicidio de Calmette, la mujer de Caillaux, ministro de Finanzas francés y director del *Figaro*. Viste con papeles a los dos personajes que ha encontrado en una ilustración del *Petit Journal* del 29 de marzo de 1914, al hombre con traje negro y cara rojiza y a la mujer con chaqueta rojo-amarronado y manguito negro, y los coloca sobre un disco por cuyo movimiento giran sobre la superficie.

En el curso del año 1914, los Delaunay abandonan el collage, que ya no corresponde a los fines que se propone su pintura. Sonia Delaunay, pasa los años de la guerra con su marido en la Península Ibérica. Allí le llegan de nuevo a las manos sus primeros trabajos con retales de colores y confecciona un retrato



Marmelade von Kirschen.

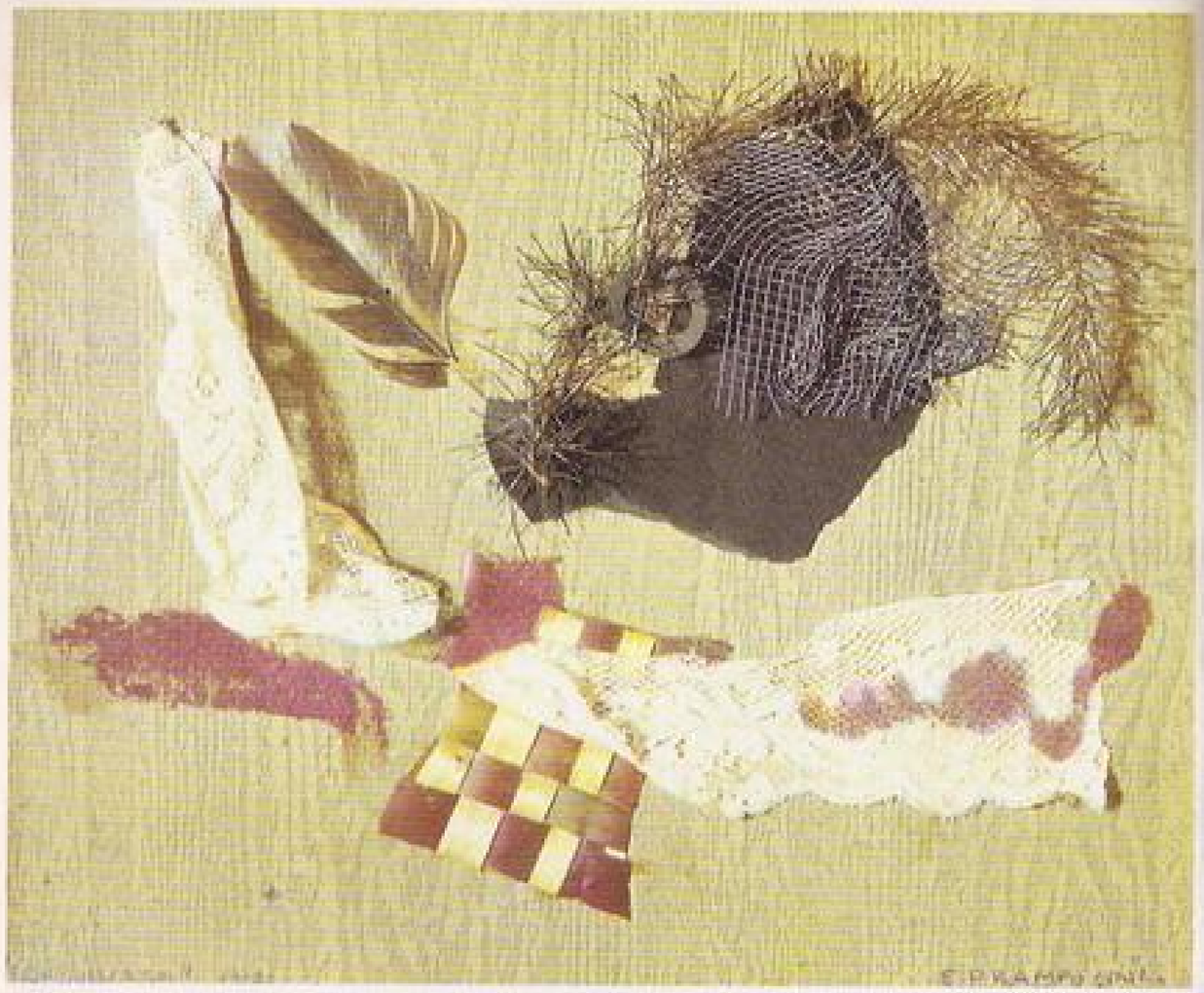
2. Pablo Picasso, *Bodegón con violín y frutas*, 1913.

1. Carl Spitzweg, *Mermelada de cerezas*, segunda mitad del siglo XIX.

3. Georges Braque, *Vaso, botella y periódico*, 1913-1914.

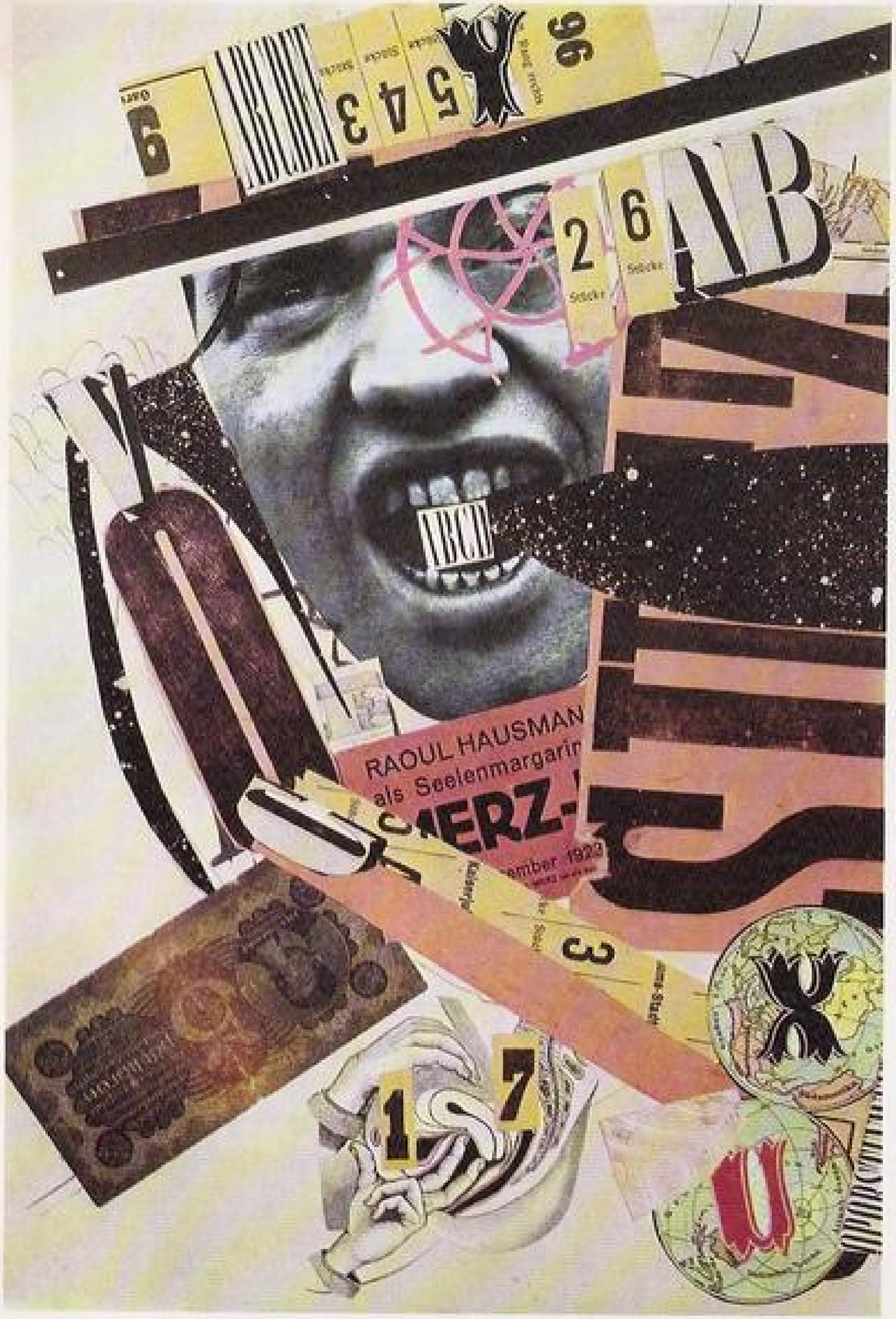
4. Juan Gris, *La mesa*, 1914.

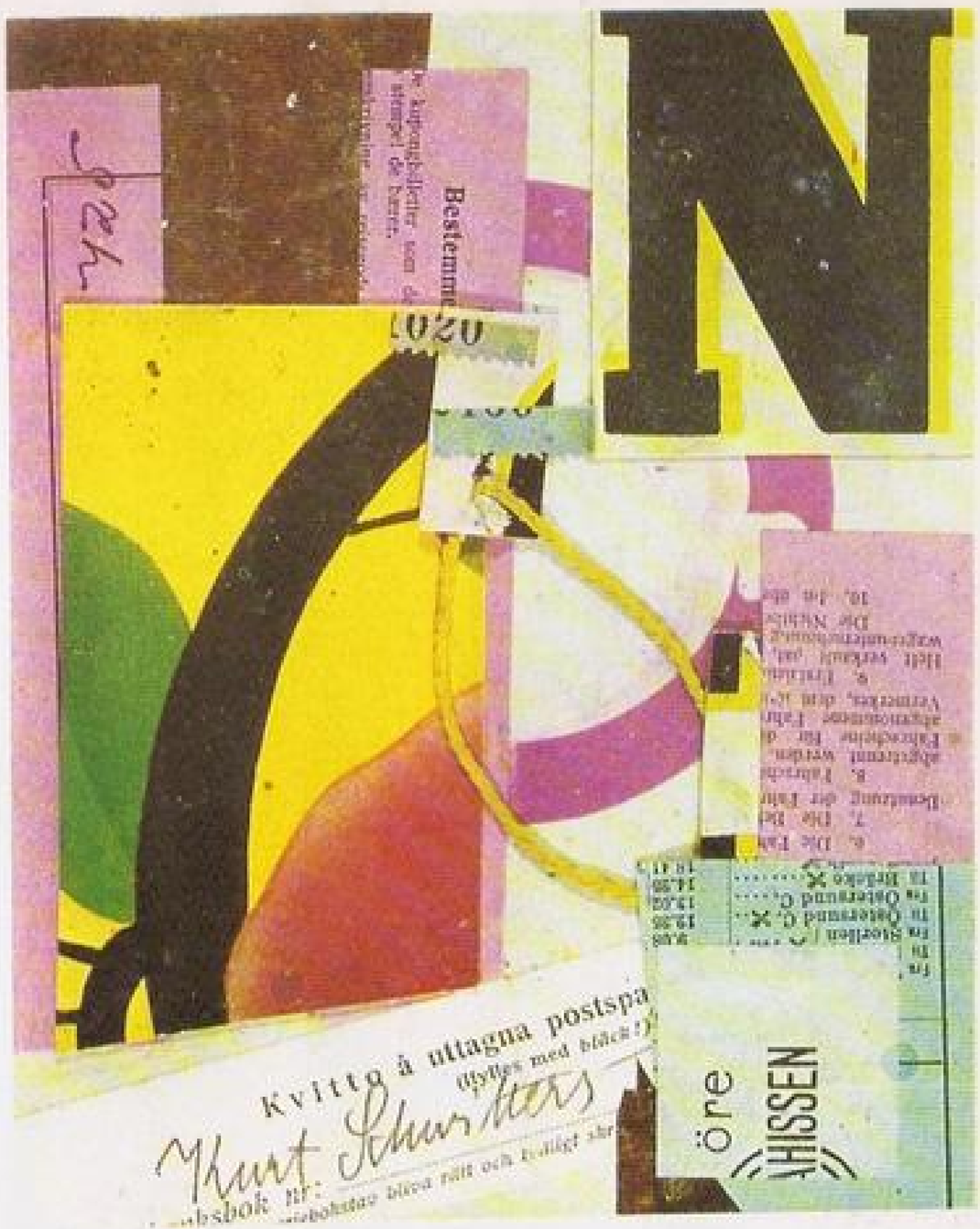
5. Carlo Carrà, *Bodegón con sifón*, 1914.



6. Enrico Prampolini, *Bégulnage*, 1914.

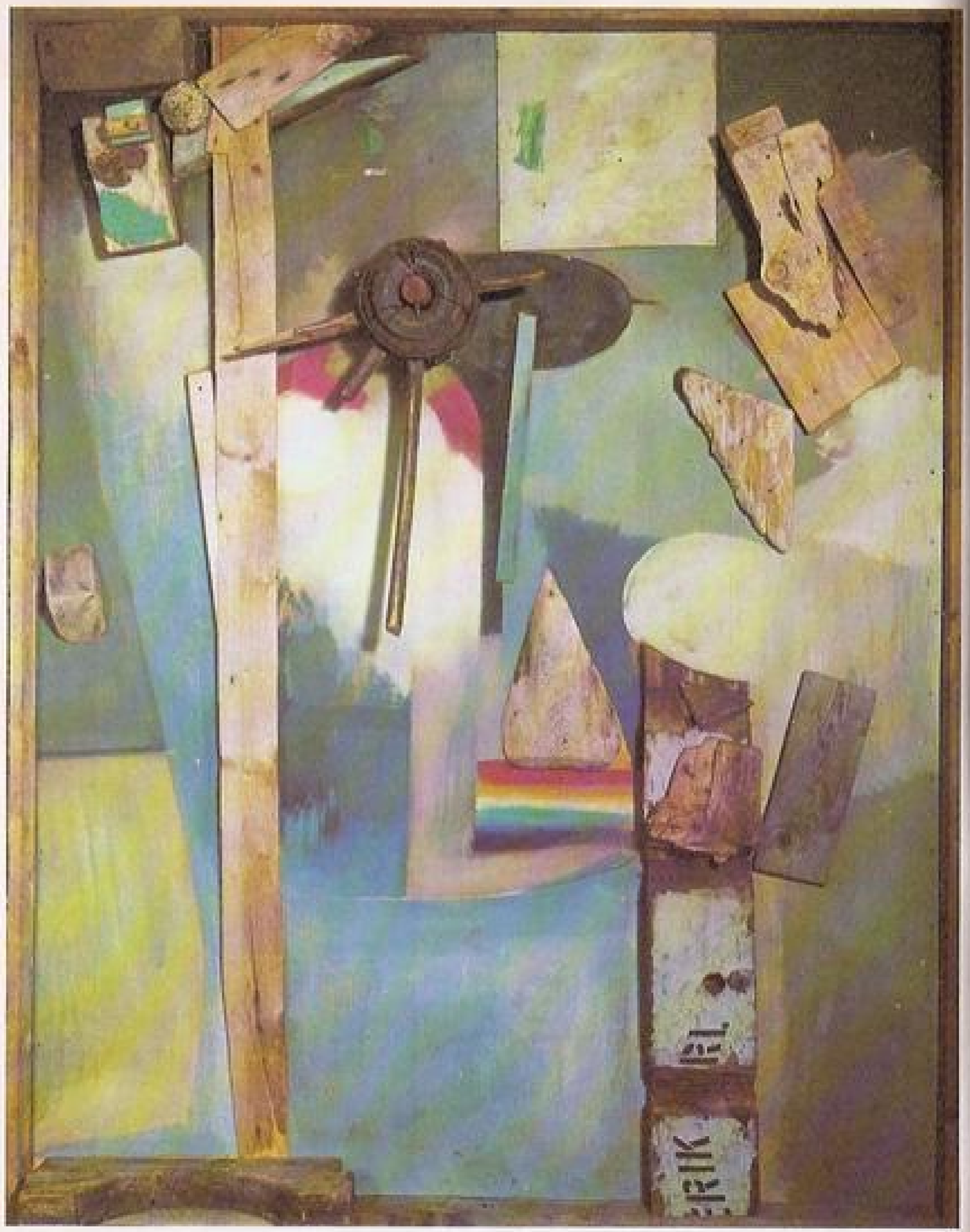
7. Francis Picabia, *Plumes*, 1921.



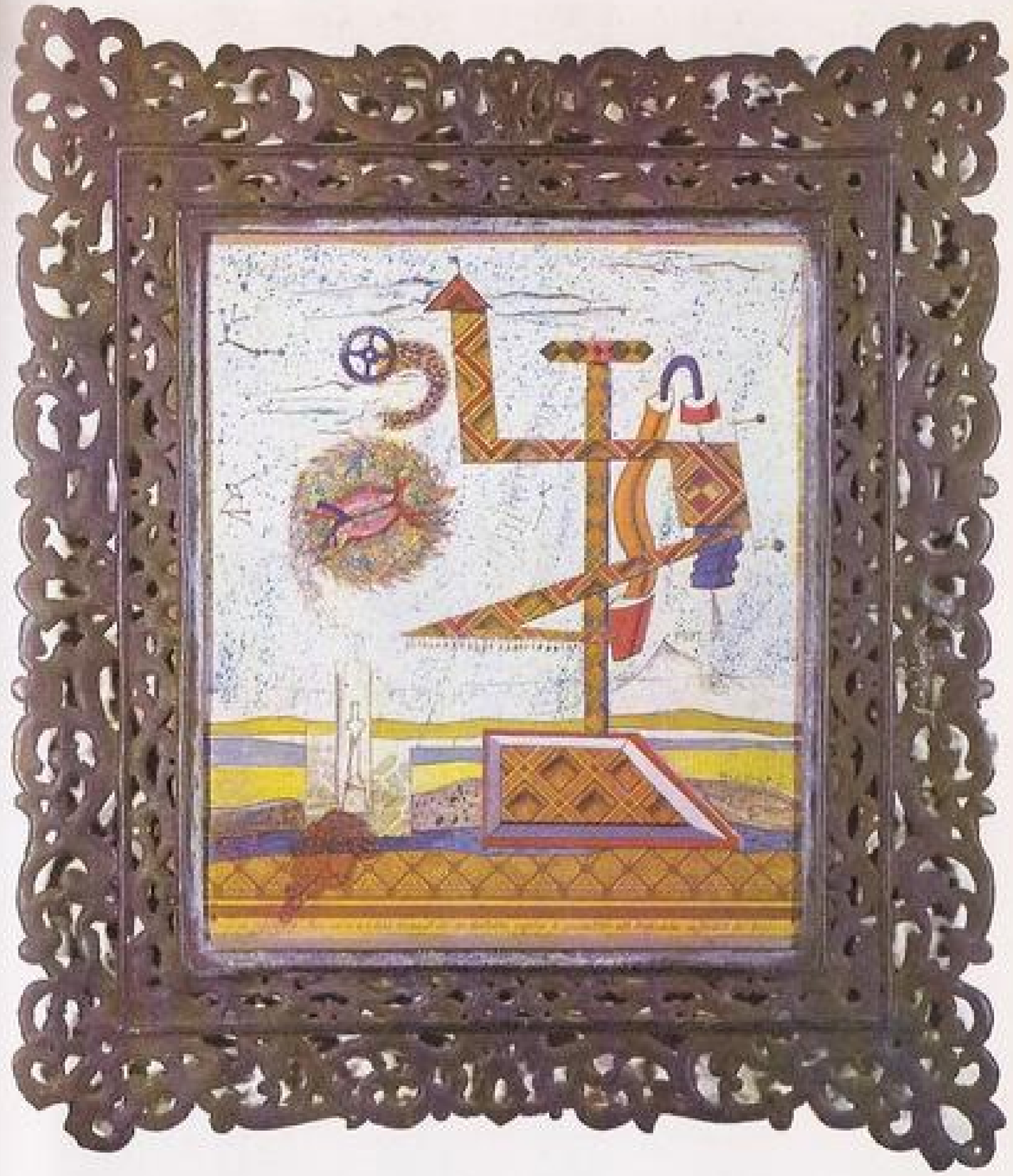


9. Kurt Schwitters, (sin título), 1936-1937.

8. Raoul Hausmann, *ABCD*, 1923.



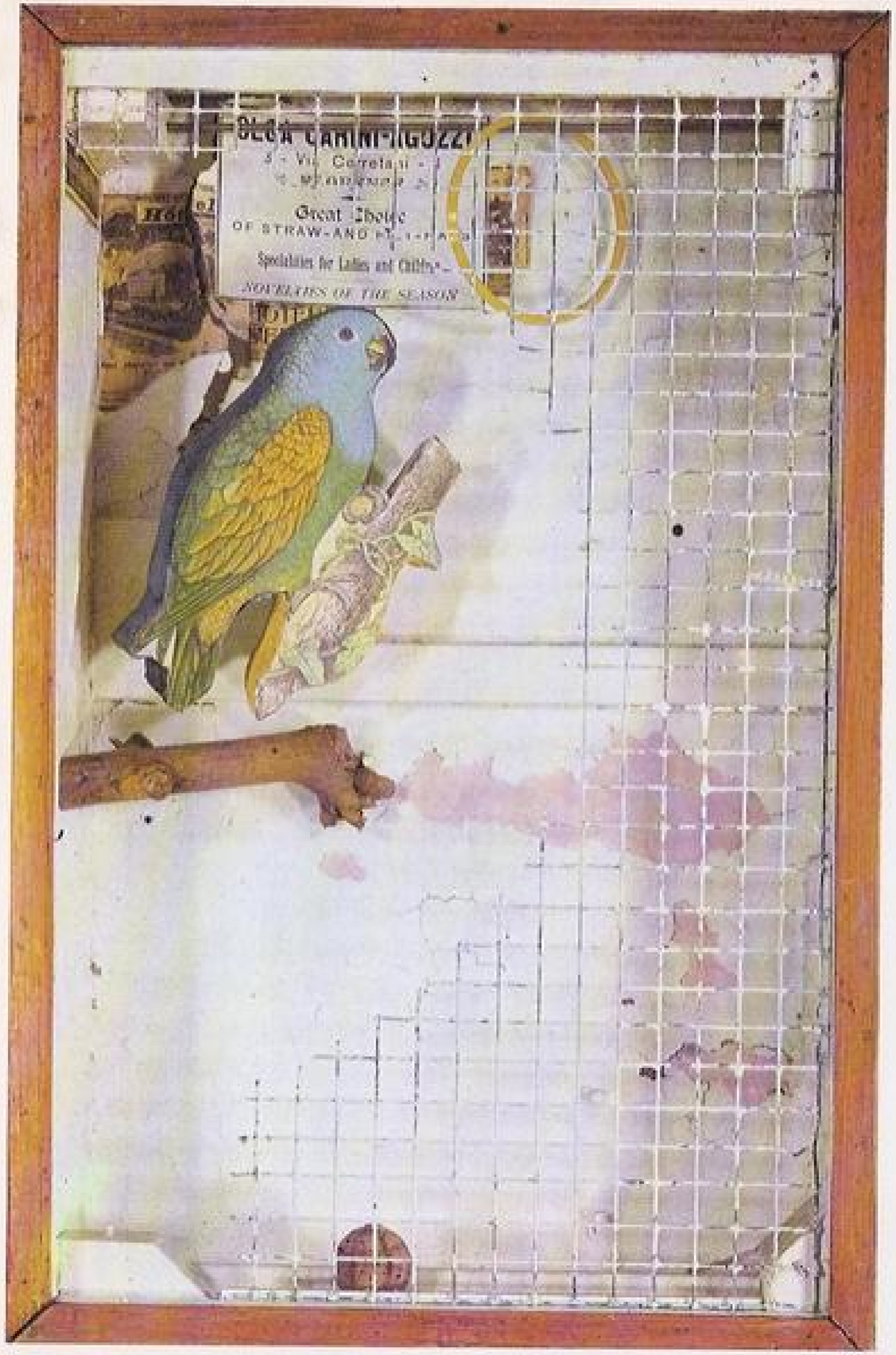
10. Kurt Schwitters, *Cuadro Merz con Arco Iris*, 1939.

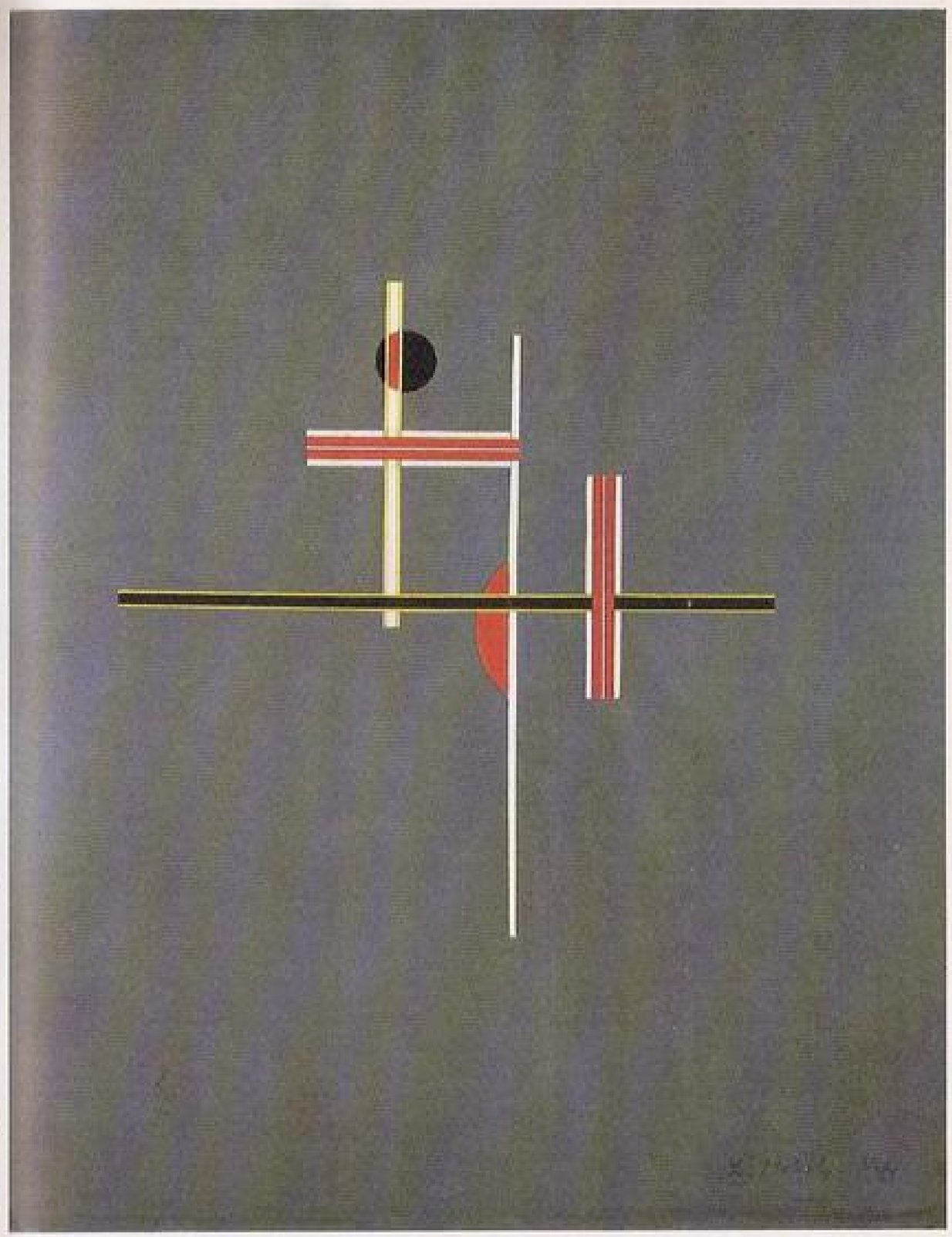


11. Max Ernst, *Katharina ondulata*, 1920.

13. Wilhelm Freddie, *Retrato de mi padre*, 1937.

12. Joan Miró, *Composición*, 1933.

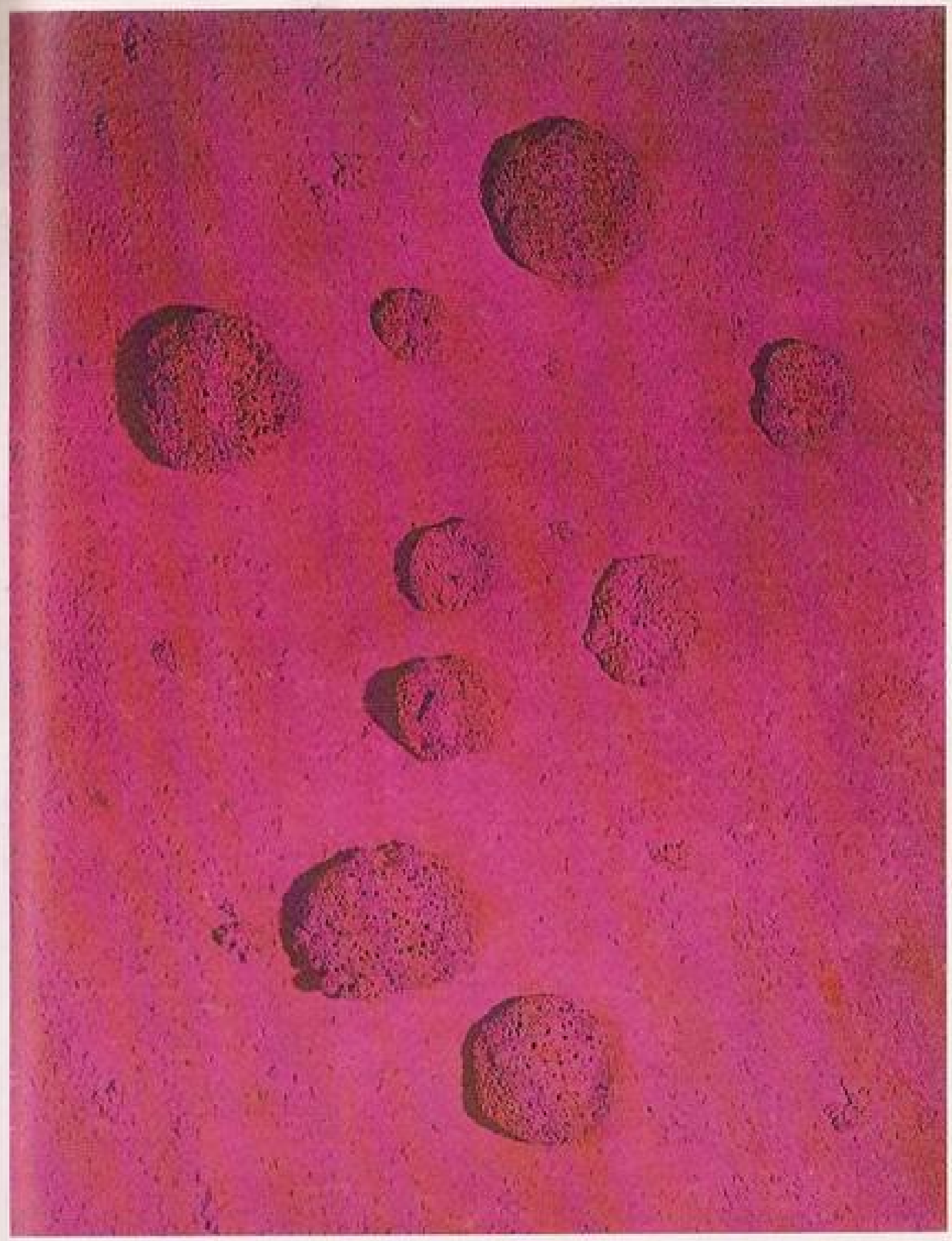




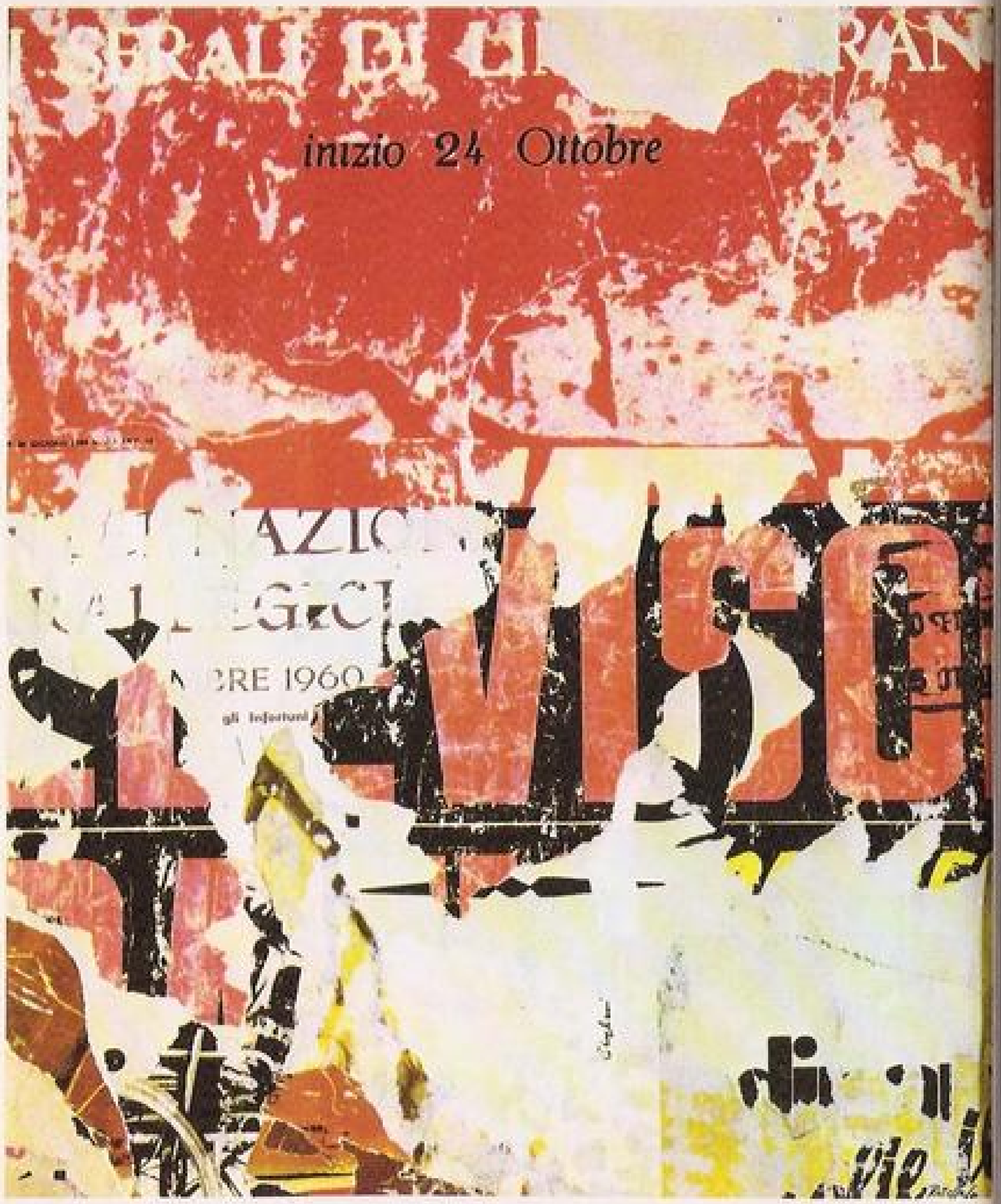
15. László Moholy-Nagy, *Equilibrio negro-rojo*, alrededor de 1922.

14. Joseph Cornell, *Hôtel del l'Europe — Olga Carini Aguzzi*, 1954.

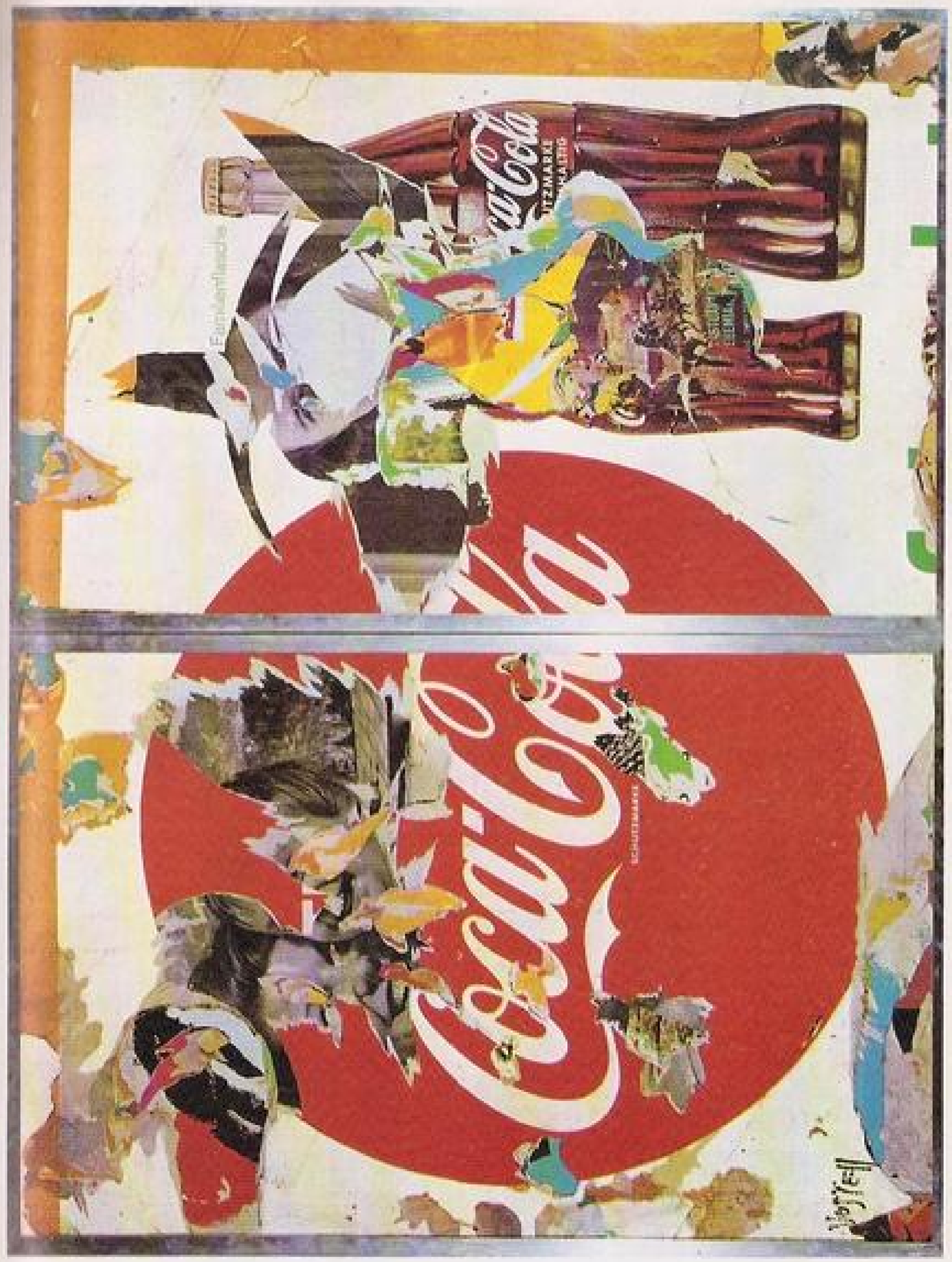
16. Henri Matisse, *El duelo del rey*, 1952.



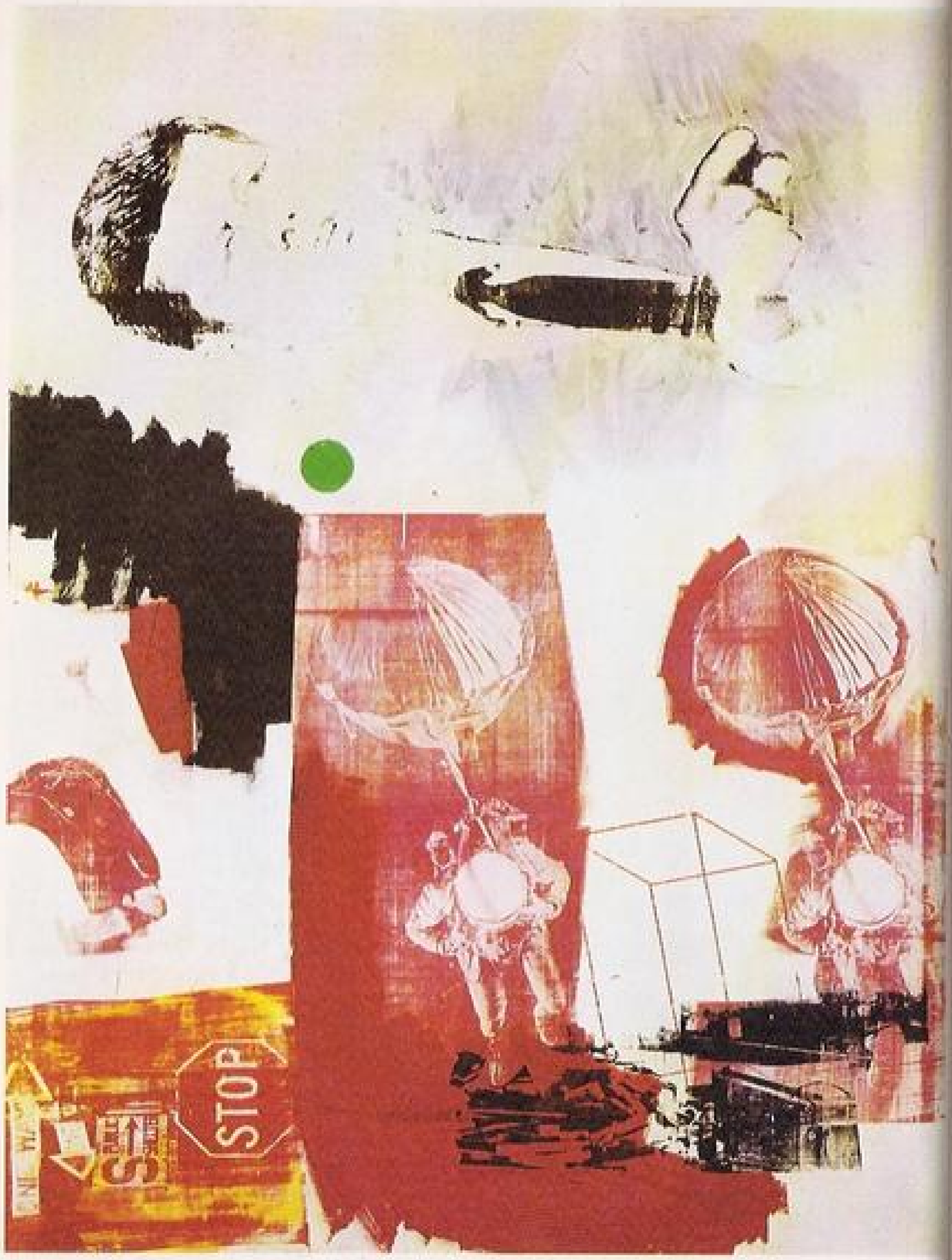
17. Yves Klein, *Les Roses du blue*, 1960.



18. Mimmo Rotella, *Avviso*, 1960.



19. Wolf Vostell, *Coca-Cola*, 1961.



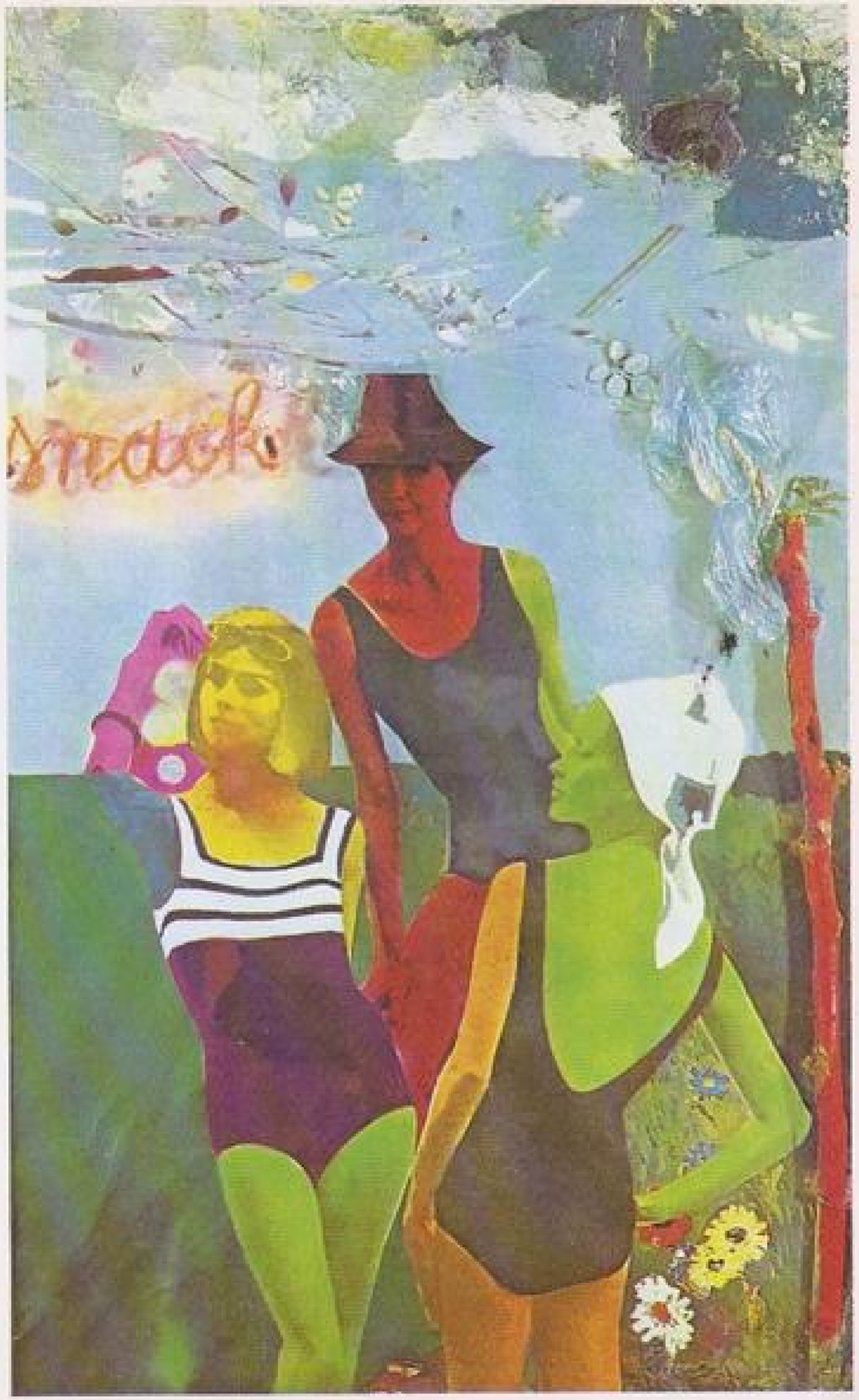
20. Robert Rauschenberg, *Quote*, 1964.

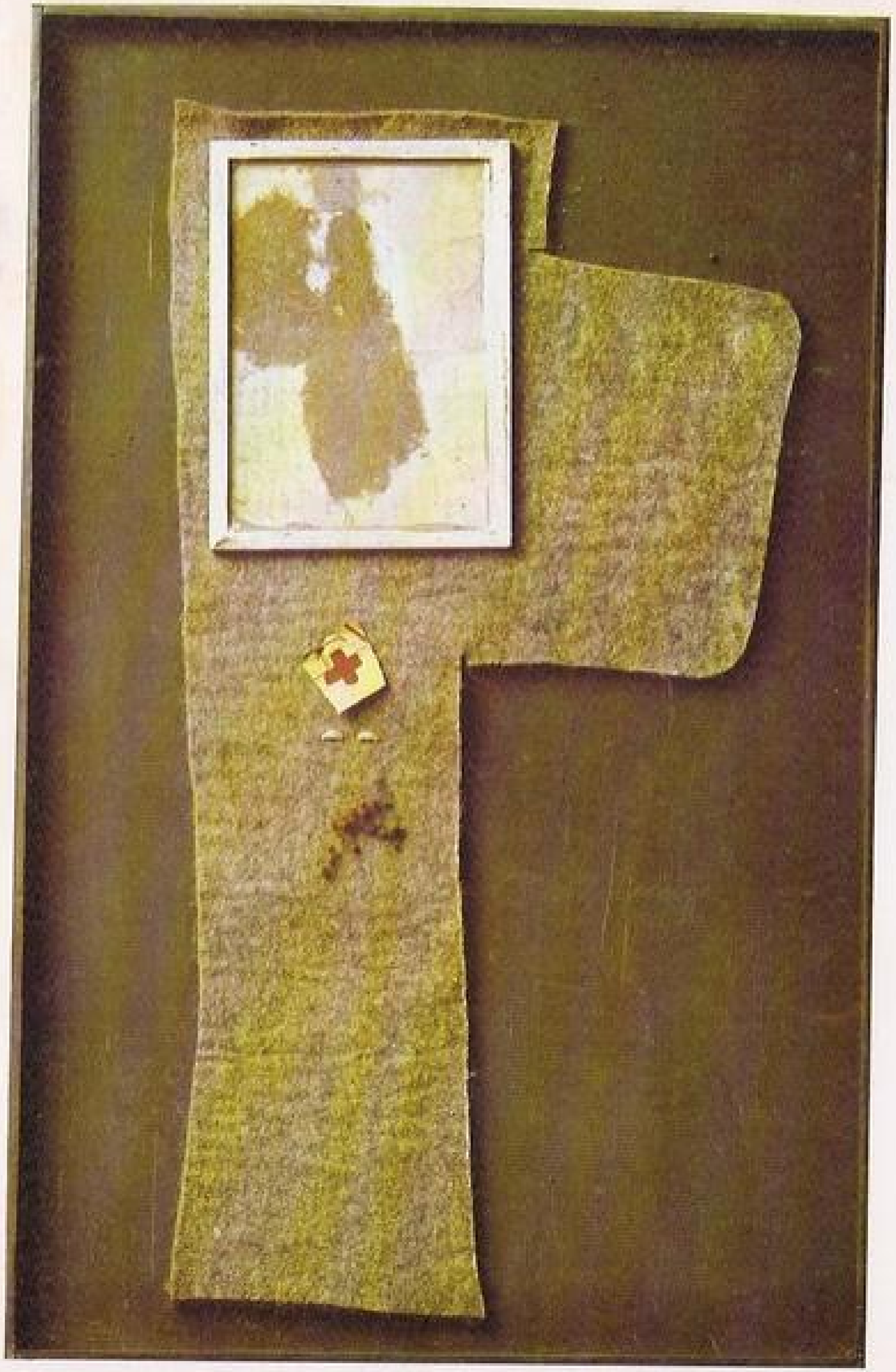
21. Arman, *Quintette à corde*, 1963.

22. Tom Wesselmann, *Nude*, 1963.

23. Martial Raysse, *Snack*, 1964.

24. Joseph Beuys, *Cruz de fieltro partida con cuadro de polvo «Martha»*, 1960.





del bailarín Nijinsky. Le conoce en Madrid en casa de Serge de Diaghilev, para cuyo ballet *Cleopatra* proyecta el vestuario en 1917 y Robert Delaunay el decorado.

El impulso artístico, revolucionario de ALEKSANDR ARCHIPENKO (1887-1966), se extiende más allá del estrecho campo del collage, hasta la introducción de nuevos materiales. Junto a Chagall es el único artista ruso que desempeña un papel importante antes de la primera guerra mundial. Ello lo debe a su participación en el Armory Show de Nueva York y en el primer Salón de Otoño de Alemania en Berlín en 1913. Tras años de estudio en su ciudad natal Kiev y en Moscú, llega a París en 1908, uniéndose a los cubistas en 1910. Expone con ellos en 1911 y 1912 en el Salon des Indépendants, en 1912 en el Salon d'Automne y segundo Salon de la Section d'Or.

Archipenko introduce las formas geométricas cubistas en la escultura. Rompe los volúmenes cerrados y deja penetrar el espacio a través de las aberturas. Une figuras en atrevidas poses de movimiento, en grupos de baile, y combina, en *Combate de boxeo* (1913), volúmenes y superficies en agudas uniones. Ejecuta en collage algunos esquemas de sus obras plásticas, porque descubre en él, según su propia afirmación, el procedimiento adecuado para aclarar las composiciones con proyectos espontáneos y equemáticos. En *Mujer en un sillón* (fechado y firmado: «Archipenko, París 13»; se encuentra en Alemania y es de propiedad privada), el cuerpo y el sillón hechos con papeles de color, están descompuestos en sus partes formales principales, extendiéndose sobre la superficie oscura en armónicas curvas. En un dibujo de una pareja bailando realizado en gouache, unos papeles blancos refuerzan el contraste claro-oscuro, que hace aparecer netamente el ritmo de los movimientos. Archipenko regala la hoja a Nell y Herwarth Walden, tras una exposición en «Sturm» en setiembre de 1913. Otro dibujo-collage, con una figura que atraviesa el espacio en diagonal, pertenece a los estudios preliminares de *Medrano*, de 1915, uno de los primeros relieves con materiales diversos en el que la figura del malabarista está montada en metal blanco, vidrio y madera pintada.

El artista dice sobre la creación de estas obras: «Cuando en el año 1912 empleé por vez primera en la plástica distintos materiales, lo hice porque ciertas formas que la imaginación me instaba a dar vida no podían realizarse con los materiales hasta entonces utilizados. Y como es lógico, tuve que hallar la técnica adecuada para ellos. Refiriéndome a mi experiencia, puedo decir que es el nuevo estilo de formas el que exige otros materiales y no son éstos los que crean el nuevo estilo. Su utilización es el resultado, no el objetivo.» [4]

En la *Pintura-escultura*, como designa Archipenko a sus nuevos relieves, trata ante todo de representar simultáneamente la forma y el color de los objetos, que son para él dos elementos esenciales complementarios. Con ello aplica el principio del cubismo sintético a las composiciones tridimensionales. Nos dice que las esculturas policromas fueron creadas ya por los egipcios, y se atribuye como único mérito la concepción de nuevas formas. Pero también son originales las combinaciones de materiales, principalmente madera, vidrio y metal, con efectos de espejo. En 1914 construye una cabeza de cristal y madera pintada en cuatro superficies superpuestas, y la rodea de un espejo cóncavo que multiplica el juego de formas. El metal pulido desempeña el mismo papel en el relieve *Ante el espejo* (1915), en el que el artista pega su retrato en la parte inferior a modo de forma.

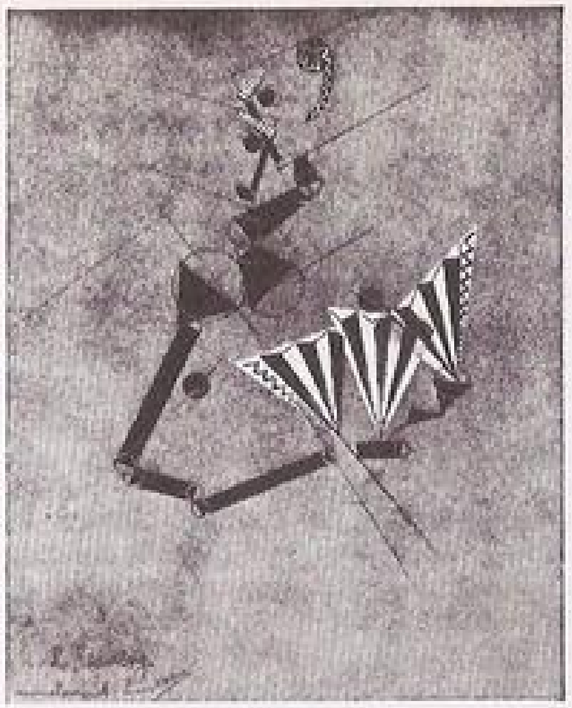
Archipenko practica el verdadero *papier-collage* en los últimos años antes de su muerte. Son composiciones abstractas con una ornamentación estilizada, también presente en sus esculturas de los últimos tiempos.

Las repercusiones del collage cubista en el ámbito europeo

Como en el caso de Archipenko, en HENRI LAURENS (1885-1957) los collages corren paralelos con la experimentación de materiales, en relieves y escultura. Son estas construcciones de madera y plancha que pinta para que los reflejos sobre el metal pulido y la madera lisa no enturbien la forma. Aplica también el collage, el principio cubista de representar la dimensión espacial, por relaciones de superficie. En las primeras hojas las figuras han sido descompuestas en formas circulares y superficiales. Las sitúa en el espacio enlazadas libremente en direcciones cambiantes. Al igual que en los relieves de madera, las superficies contienen motivos ornamentales. *La joven*, firmado y fechado: «Laurens 1915», de perfil y sentada, lleva un turbante, un abanico con motivos florales y una falda rayada, bajo la que se ven las piernas cruzadas. En *Dama con abanico* el cuerpo está totalmente desmembrado en formas circulares y cónicas, una toca estrellada flota como un cometa en los aires y sobre los brazos tubulares se abren abanicos tricolores. La obra está dedicada por amistad al marchand L. Rosenberg, que firma un contrato con Laurens en 1915.

En las cabezas y retratos del año siguiente, cuyas composiciones son más cerradas, Laurens aporta con sus detalles dibujados o pegados notas poéticas o humorísticas. Una corona de ricitos rebeldes, blanca sobre fondo negro, rodea una *Cabeza de mujer*, fechada en 1916, en la que papeles verdes, marrones y negros superpuestos, permiten concluir que se trata de una construcción plástica intencionada. En los bodegones, que constituyen el tema principal de sus collages, resalta la influencia de Braque, con el que hizo amistad durante los años de la guerra. Si bien toma de él los motivos típicos, la concepción de escultura se impone en la clara disposición de los elementos formales, que Laurens limita a unas pocas piezas básicas. A su primer bodegón, *Vaso verde, de 1915*, le dan un cierto colorido, un papel verde-azulado tras del vaso y una franja rojo-ladrillo en el borde inferior. Emplea casi siempre papeles de embalar sencillos marrón mates, azules y negros, a los que ocasionalmente añade algunos tonos más vivos.

En los diversos *Bodegones con botella*, que Laurens realiza en 1916-1917, la mitad de la botella es de papel recortado y el contorno está dibujado. La palabra «Beaune» ha sido escrita a mano transversalmente. En un bodegón musical de 1917 (Catálogo Berggrün), Laurens pega un periódico que queda incluido en la representación por las tenues líneas al carbón que lo cruzan. Con las palabras como «Musique», mutilada en algunos casos y en otros escrita con grandes caracteres, o el nombre de Mozart junto a una flauta, copia los viejos hábitos de Picasso y Braque, despertando asociaciones sonoras. En el amplio formato de *Guitarra*, de 1918, los medios de expresión se han concentrado totalmente en superficie y línea. Sobre una guitarra con una partitura, uno de los más bellos ejemplos de collage de Laurens, sólo unas vagas líneas blancas sobre fondo negro entre las formas pegadas del instrumento y del mantel indican las relaciones



Henri Laurens, *Dama con abanico*, 1915.

espaciales. Laurens eleva los objetos de su base con ligeros sombreados. En *Bodegón con frutero*, arredondea los recipientes con suaves reflejos de luz. A veces las representaciones adquieren un carácter completamente abstracto, como una cabeza formada de cuadrados y trapecios (Catálogo Berggrün) o un *Laúd y clarinete*, enmarcados por superficies agudas.

En 1918 acaban los collages verdaderos. En los años cuarenta, Laurens pega papeles en sus dibujos de forma esporádica en tonos mates, marrones, que surgen como sombras de detrás de las figuras. Contienen las formas fundamentales del cuerpo humano, alrededor de las cuales el artista pinta la cabeza y los miembros en trazo fino, de manera que en la forma se percibe en cierto modo el gesto momentáneo.

El que FERNAND LÉGER (1881-1955) se dedique al collage durante los años de la guerra, es fruto de una situación especial. Emplea papel en dos cuadros, que realiza, en setiembre de 1915, en el frente sobre la tapa de unas cajas de municiones, al no disponer de otro material. En esta época, dibuja muchas vistas de pueblos, posiciones del frente, soldados en el campamento, etc. En los cuadros sobre cajas, *Caballos de artillería* y *Caballos en el pueblo* (fig. 21), se introduce en el dibujo a carbón, en algunas zonas de color, un par de papeles marrones y negros, que cubren las paredes y los techos de las casas. Léger explica posteriormente que el ambiente y los episodios de la guerra, contribuyen decisivamente a sacarle de la atmósfera abstracta en que se encontraba su pintura en los años anterio.es a ella y a ponerle de nuevo los pies sobre el suelo. Entre los *Cuadros con elementos mecánicos*, aparecen en 1919 las ilustraciones de *La Fin du Monde*, de Blaise Cendrars. Contiene páginas compuestas totalmente por letras

y algunos elementos geométricos, constituyendo verdaderos collages de letras. Estas obras pertenecen a los muchos cuadros «letrísticos» con los que los pintores de la primera generación de nuestro siglo se adelantaron a los de la actual.

En París son artistas predominantemente extranjeros los que continúan la pintura y el collage durante la guerra. A su desarrollo contribuye sobre todo Severini, quien en 1917 hace una serie de collages en los que la clara ordenación cubista de la superficie desplaza la precedente tendencia futurista.

A la pintora belga MARTHE DONAS (1885-1967) le debemos una serie de collages cubistas de estilo personal. En los primeros tiempos esta pintora firma sus cuadros como Tom-Donas o también Tom-D'Onansky. En 1917 llega a París procedente de Irlanda. Frecuenta la academia de André Lhote y trabaja algunos meses en el estudio de Archipenko, bajo cuya influencia monta relieves de madera policromos al estilo de la pintura-escultura. A partir de 1917 produce paralelamente collages, para los que emplea los más variados materiales, desde lienzo grueso hasta el tul más fino, tapices, papel de lija, etc. Las composiciones se estructuran en grandes superficies ordenadas verticalmente o en diagonal. Líneas de contorno sueltas precisan a veces una forma, otras unas pinceladas difuminan el dibujo de un papel, creando un motivo nuevo. En una esfera irreal de espacio y luz, los materiales pierden su significación real. En los cuadros de mujeres, como *Mujer contemplando un jarrón* (fig. 22), las protagonistas aparecen vestidas con puntillas y su porte solemne no es afectado por adiciones como la caja metálica de un timbre eléctrico. Marthe Donas se une en París al círculo de pintores de la «Section d'Or» y expone con ellos en la galería La Boëtie en 1920. En el mismo año presenta sus cuadros en relieve en Sturm de Berlín, encontrando en Herwarth Walden a un ferviente adepto de su arte.

GEORGES VALMIER (1885-1937) produce cierto número de collages originales alrededor de 1920, que pertenecen a su segunda fase cubista. En 1910 ha empezado ya con los cuadros cubistas caracterizados por su colorido claro, que conservarán de aquí en adelante. Tras el interludio provocado por la guerra, sus composiciones experimentan un cambio. Se descomponen en pequeños segmentos que recubren el campo del cuadro derrochando colorido. En ocasiones aparecen detalles figurativos, dibujados sobre fragmentos de los collages, como ventanas, copas de árboles, puntas de campanario, barquitos y olas, resultando paisajes irreales. A veces ornamentos abstractos, puntos, círculos, espirales, líneas en zig-zag, recubren las intrincadas superficies geométricas.

Pese a que el cubismo en los años 20 es rebasado por otras tendencias artísticas, quedando relegado al segundo plano, mantiene aún un gran poder de atracción para los artistas extranjeros que vienen a París. El español ISMAEL DE LA SERNA (1900), que llega en 1921, entra de lleno en él por la relación con sus compatriotas Picasso y Juan Gris. Pinta innumerables bodegones, en los que retornan nuestros conocidos objetos, botellas, naipes, fruteros, etc., acompañados a menudo de instrumentos, cuya presencia obedece a la inclinación musical del artista. Traba amistad, en Granada, con Federico García Lorca e ilustra su primer libro, *Impresiones de España*.

Los cuadros de La Serna poseen un colorido singular que reposa en la armonía del blanco, negro y azul a la que enriquecen tonalidades verdes o violetas aisladas. En sus bodegones ejecuta a pincel las estructuras gráficas, titulares de periódico, etiquetas, etc. A veces pega entre ellas pedazos de tapicería y papeles estampados. En su *Bodegón con violín*, fechado «21», los papeles jaspeados apenas destacan entre las vigorosas texturas a pincel, las aguas de la madera de los instrumentos y las notas pintadas en negro sobre blanco y blanco sobre negro. Resaltan únicamente desde el punto de vista del color, gracias a sus sombreados gris-azulados y beige-rojizos (fig. 25).

El armenio LÉON TUTUNDJIAN (1905) llega a París en 1924. Ha pasado previamente por Atenas —donde aprende cerámica con la que más tarde se ganará la vida— e Italia. Pronto ve los cuadros de los cubistas y en una exposición en 1926, en la Galería Paul Rosenberg, admira entre otras obras de Picasso los collages con papel de lija y otros materiales. Le causa especial impresión un cuadro, en cuyo marco Picasso ha pegado una perla de cristal corriente. Queda tan fascinado por la geometría de las composiciones, como por los inhabituales medios de representación. Tras unos cuantos cuadros cubistas pequeños, comienza una serie de collages, en los que valora ambos factores, desarrollando un estilo personal.

Tutundjian pega papeles rectangulares sueltos sobre dibujos a tinta de rectas y curvas. Utiliza papeles sencillos de dibujo y embalaje de tonalidades mates y neutras. Sobrepone los papeles en varias capas, deslizando entre las formas cuidadosamente recortadas, algunas rasgadas, cuyos contornos casuales bordea y resalta con líneas. Con estos elementos compone bodegones abstractos extendidos sobre mesas imaginarias. Introduce en ellos documentos fotográficos, grabados con viejas pinturas, cartas postales, representaciones anatómicas, ilustraciones y páginas con texto de un libro de historia de la Revolución francesa, una hoja con la Declaración de los Derechos Humanos, un mapa de las campañas napoleónicas con retratos del emperador y sus generales (fig. 28). En las composiciones geométricas, estas reproducciones en blanco y negro forman centros gráficos, confiriéndoles una significación que para Tutundjian incluso es metafísica. El sutil contraste entre elementos concretos e inconcretos da un carácter especial a estas últimas y refinadas derivaciones de los *papiers-collés* cubistas.

En 1929 tiene lugar una exposición de las obras de Tutundjian en la Galería Vanouin. En 1930 forma el grupo «Art Concret» con Van Doesburg, Hélion y Carlsund, que aparece ante la opinión pública con un manifiesto. En 1931 se une en su fundación al grupo «Abstraction-Création», que pronto deja para tomar, en sus cuadros y dibujos, caminos surrealistas. Tutundjian explica que en sus experimentos con materiales de color, que denomina *Deformaciones de la materia*, fue apoyado por DAVID KAKABADZÉ (1889-1952), al que conoció hacia 1925.

De este artista ruso-georgiano, que dio mucho que hablar por sus atrevidas empresas, se poseen datos poco precisos. Parece ser que en Moscú, durante su formación artística, estudió Ciencias Naturales e incluso las enseñó. En 1920 llega a París y toma parte al año siguiente en el Salon des Indépendants. Por 1921 pinta acuarelas, composiciones abstractas cubistas basadas en motivos florales y formas de vela. Además construye cuadros en relieve y esculturas de nuevos e inhabituales materiales. André Salmon reproduce dos de sus relieves con

distintos materiales en su *Art russe moderne* (París, 1928). En uno de ellos, datado en 1924, tenemos elementos de madera, botones y un cuerpo metálico doblado y clavado sobre un fondo sombreado en color. Una verdadera colección de materiales dadaístas colocada, sin embargo, en una disposición muy realista. En el otro, de 1925, unas barras metálicas forman una enredada ornamentación, que encierra superficies coloreadas (fig. 24). Su estilo es parecido al de *Pez ensartado*, una escultura en madera pintada con dos ojos de cristal.

Tutundjian observa como Kakabadzé cubre con algodón placas de madera contrachapada, extendiendo sobre ellas telas finas, de preferencia seda pura, previamente impregnada en una solución de cola. Rocía con un pulverizador el color sobre sus composiciones. Atraviesa también cables, de modo que al secarse el rociado nacen relieves como en los mapas topográficos. En una estancia en Norteamérica Kakabadzé inventa la *Relief-Cinématographie*, que se basa en el empleo de tres cámaras fotográficas. Publica un cuadernito sobre ella, pero no encuentra ayuda para desarrollar el procedimiento comercialmente. En 1926, Kakabadzé vuelve a Georgia y en los años siguientes realiza diseños escenográficos para el Teatro Mardshanischwili de Tiflis.

Fuera de Francia el cubismo tiene su mayor eco en Praga, donde se impone muy pronto el movimiento artístico moderno. La primera unión de artistas progresistas, el grupo de «Los 8», se presenta al público con exposiciones entre 1907 y 1908. En la segunda toma parte también LINKA PROCHAZKOWA, esposa del pintor Antonin Prochazka, primera mujer que se une a la vanguardia artística. De ella conocemos un collage de 1913, un bodegón cubista esquematizado, en el que aparecen pegados impresos checos. Sabemos únicamente de ella, que en los años 20 pintó en el estilo neoplasticista. No aparece citada en otras manifestaciones.

En 1911 los pintores Filla, Benes, Capek, Prochazka y Sima, entre otros, se unen con el escultor Otto Gutfreund y algunos arquitectos en el «Grupo de Artistas Plásticos» (Scupina). El grupo sigue con interés las tendencias del arte moderno en Francia y el coleccionista Vicenc Kramar, que adquiere en los años 1910-1913 una serie de cuadros importantes de Picasso, Braque y Derain, canaliza su interés hacia los cubistas. En 1913 organiza una exposición a la que invitan a Juan Gris y Soffici, además de a estos tres pintores. Una parte de los artistas checos adquiere relación personal con los cubistas en sus estancias en París.

OTTO GUTFREUND (1889-1927) completa sus estudios con Bourdelle en París en los años 1909-1910. A su regreso a Praga, en 1911, hace esculturas de influencia cubista, con superficies en el espacio, que pertenecen a los ejemplos más importantes de la plástica moderna. Al principio las formas barrocas y agitadas se emparentan más bien con las obras futuristas de Boccioni. Pero al igual que en *Desarrollo de una botella en el espacio*, de 1912, *Busto femenino*, aparecida algo más tarde, muestra influencias del cubismo sintético en la ordenación frontal y severa de los elementos.

Los bocetos de esta escultura, en los que se han colocado superficies aisladas en acuarelas en el dibujo lineal geométrico, hacen pensar en los primeros *papiers-collés* de Picasso. Gutfreund hace en 1914 durante su estancia en París un verdadero collage. En él se ha dibujado una botella, un vaso y una cuchara sobre un fondo, compuesto de recortes de periódicos franceses (fig. 26).

Gutfreund se alista en la Legión Extranjera al principio de la guerra, pero es internado en un campo en el Sur de Francia, entre 1914 y 1918. Allí nace en 1917 *Mujer sentada*, una escultura totalmente abstracta hecha de tablas de madera viejas y clavadas. Las principales obras de Gutfreud se conservan en la Galería Nacional checa.

EMIL FILLA (1882-1953), asume el papel director entre los pintores del grupo. Recibió en Praga la influencia de Munch y de los expresionistas alemanes. En su primera visita a París, en 1907, conoce a los *fauves* franceses, antes de descubrir su verdadero ideal con los cubistas en 1911. Sigue su evolución de una fase a otra con una cierta distancia. Tras una segunda estancia en París, nace en 1914 *Bodegón con carta*, en el que se reflejan las impresiones de cuadros cubistas analíticos, sobre todo de Braque. Las partituras pintadas y el mapa le aproximan más a los collages de la época siguiente. Durante los años de la guerra, que Filla pasa en Holanda, primero en Rotterdam y después en Amsterdam, imita en sus bodegones con ligeros toques de pincel los tapices y ribetes de los *papiers-collés*. Envuelve sus representaciones en texturas porosas de pastas granudas. En sus dibujos, modifica las superficies geométricas con estructuras gráficas, y pega en un dibujo a la acuarela una etiqueta de una botella de Vichy. En 1915 realiza auténticos collages. Son cuadros de pequeño formato, que tienen su característica propia en la atenuada policromía de los materiales. En uno pega partituras de un libro de salmos francés y un naipe entre motivos salpicados de color, que cubren el fondo a modo de una capa de luz indeterminada. En los tonos mates, marrones, azules o verdes se mezcla el brillo del oro y la plata (fig. 23). Después de la guerra, Filla vuelve a Praga y permanece fiel al cubismo.

También ANTONIN PROCHAZKA (1892-1942), cuya pintura se desarrolla en vías paralelas, pasa en 1916 a las pastas coloreadas gruesas con las que rodea los objetos de sus bodegones. En el cuadro *Muchacha con corona de flores*, de 1921, la cara —descompuesta en perspectivas simultáneas— está coronada por trenzas en relieve, y el artista ha añadido además en el cuadro arena y retales. Sobre un bodegón muy esquemático de 1923-1924, con una tetera, un frutero y una botella, pega sobre ésta una etiqueta recortada con el texto impreso. El fondo está recubierto por un motivo en zig-zag formando una cortina tras los objetos que aparecen sin relieve en primer plano.

La exposición Picasso, Braque y sus contemporáneos checos: 1906-1930, que tuvo lugar en 1966 en París en el Musée National D'Art Moderne y en el que junto a los tesoros de los cubistas franceses, que se encuentran en colecciones checas, se expusieron obras de artistas checos, pudo verse la independencia con que se afirman éstos junto a sus arquetipos franceses.

En Dinamarca, VILHELM LUNDSTRÖM (1893-1950) produce en los años 1917-1918 una serie de sorprendentes collages con distintos materiales, que ocupan una posición especial entre el cubismo y el dadaísmo. Son cuadros en relieve hechos de cajas serradas, tablas de contrachapado y otros materiales sin valor. Su utilización se la sugirió durante la guerra una exposición que tuvo lugar en Copenhague, llamada «Arte de las trincheras». Lundström llama a sus cuadros primer, segundo, etc., *bud*, una palabra que significa tanto bocado, como mandamiento.

Clava pedazos de madera de formas geométricas sencillas más o menos sueltos sobre el fondo. Pinta todas las composiciones con colores mates y a menudo fugaces. En uno de sus primeros cuadros, de 1917, incluye también un pedazo de cortina que surge claro y delicado entre los oscuros elementos de madera. En *Enrejado* (fig. 29), del mismo año, una lámina de hierro enrollada sobresale de los elementos de madera y cartón que rebasan la superficie del cuadro. Una composición que recuerda el *Contrarrelieve* de Tatlin, de 1914-1915, que Lundström con seguridad no conoció. En un relieve de 1918, una parte de las superficies está recubierta de periódicos ondulados e impregnados en color. Sobre los arcos que contrastan con las formas rectas y angulares se amontonan espesas masas cromáticas.

Estos cuadros se clasifican habitualmente como composiciones cubistas, pero están más cerca del espíritu de los dadaístas de Zurich. Guardan relación con los relieves compuestos por Marcel Janco a partir de 1917 con yeso pintado, madera y otros materiales, o con los que Arp hace clavando viejos objetos de madera. En *2 det Bud*, se entrecruzan tablillas sobrepuestas marcadas con signos y números encerrados en un oval. Lundström se adelanta con él, en forma sorprendente, a las construcciones *Merz* de Schwitters. El cuadro, cuya composición interior destaca del fondo verde-gris por sombreados gris blancos y azulados, irradia la misma extraña poesía que Schwitters confiere a sus trastos viejos.

En Dinamarca se designan las obras de Lundström irónicamente como «pintura de cajas de embalar». Él podría ser el inspirador de un relieve de 1920 del sueco GÖSTA ADRIAN NILSSON (1884) (llamado GAN), que hecho con lentejas, cerillas, tapones cortados y franjas de cartón como en los de Lundström, los materiales y el fondo están repasados con colores al óleo, y al igual que en *2 det B:d* la composición está encerrada en un contorno de medallón rodeado de un cordón. El cuadro ha sido cuidadosamente elaborado en forma y color. El campo interior resalta en tonalidades blanquecinas del fondo gris sombreado y con la estrella roja, situada sobre un tapón en el centro del cuadro, concuerdan los rojos de los bordes del campo de lentejas. En la composición de superficies geométricas se percibe la influencia de los bodegones cubistas, que GAN ve en París en 1920.

GAN pasó los años 1912-1914 en Alemania, quedando impresionado por los pintores del «Blaue Reiter» y los futuristas italianos, cuyas obras pudo contemplar en las exposiciones de Sturm de Berlín. Él mismo toma parte, en 1915 y 1917, en las exposiciones de Sturm. Con los pintores de esta galería participa en la Exposición Internacional de Arte de Düsseldorf, en 1922. En los años 1920-1925 que GAN pasa en París, pinta cuadros deportivos y de máquinas en los que se reconocen las influencias de Delaunay y sobre todo de Léger. Las ilustraciones de Léger para *La Fin du Monde*, podrían haber inspirado una serie de collages con letras y palabras, producidos alrededor de 1922. En *Carta certificada* (fig. 27), sobre una composición esquemática de superficies matizada por contornos de color, se esparcen sellos, matasellos, direcciones y un modelo de uniforme recortado de un catálogo.

Notas

1. «La Peinture et nous», Propos de l'artiste recueillis par Dora Vallier, en *Cahiers d'Art*, 1954.
2. Escultor y marchante americano representante de Kahnweiler en Nueva York.
3. Daniel Henry Kahnweiler, *Juan Gris, sa vie, son oeuvre, ses écrits*, París, 1946, tomo III, P. 274.
4. Citado por Erich Wiese *Archipenko*, Leipzig, 1923, colección «Arte Joven».

III. Los futuristas

Los iniciadores del futurismo

Mientras que hoy todo el mundo reconoce la importancia de los *papiers-collés* en la historia del cubismo y con ello en el desarrollo ulterior del arte moderno, se sabe mucho menos respecto al papel del collage en la pintura futurista y sus seguidores. Boccioni, Balla, Severini, Carrà y Russolo, que firmaron en 1910 el *Primer Manifiesto de la Pintura Futurista,* practicaron el collage produciendo obras en parte importantes. Les siguieron muchos otros artistas, en la época de la eclosión futurista que precede a la entrada de Italia en la primera guerra mundial. El que estas obras no hayan alcanzado honores especiales en los libros y exposiciones del futurismo, es debido a que en Italia se ve claro que los futuristas, en este caso, no son los verdaderos iniciadores, sino los seguidores de los cubistas franceses.

UMBERTO BOCCIONI (1882-1916) planteó la necesidad de utilizar en el arte materiales nuevos y conformes con la época. En su *Manifiesto técnico de la escultura futurista,* aparecido en julio de 1912, pide a los escultores que abandonen las tradicionales obras nobles de mármol y bronce y que busquen sus medios de expresión entre los numerosos materiales de la vida cotidiana. En él se dice: «Una composición plástica no tiene porqué estar hecha de un solo material. En una sola obra pueden unirse veinte distintos para aumentar su fuerza expresiva. Citemos sólo unos cuantos: vidrio, madera, cartón, cemento, crin de caballo, piel, tela, espejos, luz eléctrica, etc.» En otro lugar dice sobre el empleo de nuevos medios: «Con la ayuda de superficies transparentes, láminas de cristal, placas metálicas, iluminación exterior e interior, podemos poner en evidencia las superficies, direcciones, tonos y semitonos de una nueva realidad.»

Boccioni redacta este manifiesto inmediatamente después de la exposición futurista de febrero de 1912 en la Galería Bernheim de París. Él había venido con sus amigos para la inauguración. Severini, que los presentó a sus amigos cubistas de París, asegura que las ideas expuestas en el manifiesto salieron

de las discusiones entre jóvenes artistas italianos y franceses. Boccioni conoció en esta estancia a Archipenko y probablemente hablaron de los problemas de los nuevos materiales que entonces ocupaban al escultor ruso. En dos esculturas, *Testa + Casa + Luce* y *Fusione di una testa e di una finestra* (fig. 30), Boccioni puso en acción las exigencias del *Manifiesto técnico*... Quizá, como dice en un artículo en *Lacerba* del 1 de julio de 1913, estas obras constituyeron el punto de partida del manifiesto. Pese a que Boccioni cita en la revista *Pittura, Scultura futurista* (1914), 1911 como año de producción de ambas, realmente no nacieron hasta después de la estancia en París de febrero de 1912. En ambas obras encontramos elementos formales, figurativos y abstractos o, como Boccioni mismo dice, «elementos de la realidad concreta unidos a los bloques atmosféricos». En la primera aparece una vieja reja de hierro, en la segunda un trozo de marco de ventana y un vidrio. Aún más asombrosa es la presencia de una cabellera real puesta junto a la cabeza de yeso. Todo ello son partes constituyentes vulgares que hasta entonces no habían sido aceptados en el arte.

En una visita que Boccioni hizo a París en 1911, ve los cuadros de Braque y Picasso y probablemente recurre a ellos cuando en una de las tres tablas de *Stati d'animi, Despedida* introduce un número de cuatro cifras como era habitual en los cuadros de los cubistas. Tras su segunda estancia en París con motivo de la Exposición Futurista de la Galería Bernheim, las influencias cubistas se muestran más claramente. *Desarrollo de una botella en el espacio*, de 1912, representa, en realidad, el traslado de un motivo de cuadro típicamente cubista a una estructura tridimensional.

Simultáneamente aparecen papeles pegados en sus óleos. En un dibujo a pluma matizado con colores al temple, *Sifón y vaso*, se encuentran un recorte de periódico y la hoja del título del manifiesto futurista, con el nombre de Marinetti semioculto. De análoga manera aparecen recortes de periódico como fondo de bocetos al óleo. Son *Scomposizione* de una cabeza masculina y otra femenina, estilísticamente próximas al retrato *Antigraziosa*, que Boccioni mostró en la Exposición Futurista de Rotterdam, en mayo de 1913. En los bocetos utiliza los papeles únicamente para estudiar la disposición de superficies, pero los cubre de pinceladas y colores de tal manera que apenas resaltan. Esto es especialmente válido para el boceto del cuadro *El bebedor*, de 1914, en el que los papeles pegados desaparecen totalmente bajo los colores. Por contra, los recortes de periódicos, con noticias del frente del 1 de enero de 1915, pegados en *Ataque de los lanceros*, el collage más importante que conocemos de Boccioni, poseen el valor de referencias concretas. Irrumpe en él la dinámica futurista, contenida temporalmente por la influencia de los cubistas. En los últimos cuadros que Boccioni pinta antes de su muerte en agosto de 1916, no hay ni rastro de ella.

En la evolución de Boccioni jugó un papel no desdeñable su amistad con GINO SEVERINI (1883-1966). Boccioni tiene 18 años y Severini 17 cuando se conocen en 1900 en Roma. Visitan juntos el estudio de Balla, que por esta época introduce a sus alumnos en los problemas del impresionismo. Boccioni efectúa en los años siguientes viajes de estudio a Francia y Rusia. Se instala en 1908 en Milán, que pronto se transforma en el centro del movimiento futurista. Severini emigra en 1906 a París y desde allí regresa sólo ocasionalmente a Italia.

Pronto tiene acceso a los círculos artísticos y literarios, a los que el naciente siglo XX debe impulsos decisivos. Como pintor se interesa por los neoimpresionistas y los *fauves*, y encuentra en su admiración por Seurat el punto de partida para su propia pintura «divisionista». En 1909 ocupa un estudio en la misma calle, cerca de la Place Pigalle, en la que viven Suzanne Valadon, con su hijo Utrillo, y Braque. A través de Braque conoce a los demás cubistas de Montmartre, asistiendo de cerca a su evolución. Después de que los futuristas en 1910 le invitaran a firmar el *Manifiesto de la Pintura Futurista*, trata de convencer a los italianos de la importancia de la toma de contacto con la vanguardia cubista y contribuye notablemente a la realización de la exposición futurista de la Galería Bernheim. Aprovechando esta ocasión, introduce a los artistas italianos en los estudios de Picasso, Braque, Dufy, Brancusi y otras figuras. Ayudado por Soffici, que frecuenta también el círculo de los cubistas, proporciona los contactos personales a partir de los cuales se desarrolla en la anteguerra un vivo intercambio de ideas y opiniones.

Severini expone en la Galería Bernheim un cuadro, *Riccordi di viaggi* (1911), en el que une las cosas más distintas: la Torre Eiffel, el Sacré-Coeur, el Palacio de Pienza, un tren y un autobús, un busto de mujer y la cabeza de su padre. Es una composición de imágenes pintada, que se adelanta a los dadaístas. En sus memorias, *Tutta la vita di un pittore* (Vol. I, Roma-París, Milán, 1946), cita que Picasso vio el cuadro en su estudio, quedando vivamente impresionado. Pronto descubre los collages de los cubistas. Apollinaire le habla del pedazo de tela encerada que Picasso ha pegado en uno de sus bodegones. Ve los primeros *papiers-collés* de Braque, con tapices imitando las aguas de la madera, de los que habla a Boccioni durante su estancia en Italia en otoño de 1912. Éste a su vez lo refiere a Carrà.[1]

Severini relata también una conversación con Apollinaire, que tuvo lugar a finales de 1912 en algún lugar de Montmartre. Apollinaire habló entonces de los viejos maestros italianos, que colocaban objetos reales en sus retablos para crear representaciones más dinámicas por medio del contraste entre el material y la pintura. Como ejemplo, le citó un San Pedro de la Brera de Milán, que sostiene en sus manos una llave de verdad,[2] y otros cuadros de santos en los que las aureolas estaban adornadas con perlas y piedras preciosas auténticas. Esto le da la idea de pegar lentejuelas doradas en sus cuadros para darles más relieve.

Las encontramos a partir de 1912 en numerosos cuadros de bailarines y bailarinas al óleo y pastel, en los que los contornos de las figuras se difuminan más y más en ritmos formales abstractos. Si *La bailarina azul*, adornada con lentejuelas, se presenta con radiante solemnidad, otras composiciones, en cambio, que Severini encierra en viejos marcos redondos u ovales, poseen una magia íntima. Una de estas pinturas redondas, fechada: «Paris, Août 1913», está dedicada a «Madame Rachilde», escritora y esposa de Gustave Cahn, el editor del *Mercure de France*, de cuya famosa tertulia de los martes por la noche era huésped permanente y en la que tomaba parte también Marinetti, cuando venía a París (fig. 31).

Pero las lentejuelas se encuentran también en las grandes composiciones, para las que Severini se inspira en los bailes y cabarets de Montmartre. Están hechas totalmente de movimiento, color y luz al estilo futurista. En

Jeroglíficos dinámicos del Bal Tabarin, surgen caras fragmentadas y figuras, en un torbellino de formas abstractas, en las que brillan lentejuelas de colores. Con palabras como «vals» o «polka», colocadas con grandes letras, Severini quiere introducir, como escribe a Carrà, ruido y sonido en la pintura, ejerciendo en el espectador efectos ópticos y a la vez acústicos.

En los retratos, Severini añade en 1913 también otros materiales. En el verano de dicho año pinta un retrato de Marinetti, pegando en él medio bigote de disfraz, un pedazo de terciopelo como adorno de la chaqueta, y también títulos y textos recortados de sus principales escritos: *Manifiesto de la Pintura Futurista* y la *L'imaginazione senza fili.* Los títulos, que se encuentran repartidos arbitrariamente sobre las publicaciones, saltan inmediatamente a la vista del observador, mientras que las páginas impresas están en partes amalgamadas por la pintura puntillista y desplazadas a un segundo plano. Los documentos pegados en el collage, con el que Severini rinde tributo a su suegro Paul Fort, aparecen menos ocultos y son más ricos. Las páginas de títulos y textos del diario *Vers et Prose* que él redactaba y otras publicaciones, se esparcen alrededor del representado, que está dibujado simultáneamente de frente y de perfil y lleva bigote.

Además, Severini hace collages de estilo cubista más conservador, bodegones en los que ha pegado papeles de color, impresos, titulares de *Lacerba,* cartón ondulado, naipes, etc. Los contornos de los vasos, botellas y frutos están dibujados alternativamente en claro sobre oscuro o negro sobre blanco, con ligeros sombreados que redondean las formas. Dos de estos bodegones los dedica a sus padres, a quienes caracteriza por los correspondientes detalles. En la hoja de su padre (fig. 34), que era ordenanza de la Prefectura de Pienza, incluye un boletín de disposiciones del juzgado. En la hoja de su madre, apostrofada como «Grande Sarta Cortonese» (Gran Modista de Cortona), incluye un figurín. Un papel verde, otro azul bajo una tijera y un papel rosa de seda bajo un centímetro, dan una nota alegre a la composición. Severini regala este collage a sus padres, probablemente en agosto de 1913, cuando se encontraba en Pienza de viaje de novios. Éstos, como lo explicaría más tarde, no saben muy bien qué hacer con él.

Durante la guerra Severini continúa sus bodegones-collages cubistas, que adquieren por 1917 un carácter algo decorativo con sus motivos claros y puntillismos. También hace composiciones puramente geométricas, en relación con sus estudios matemáticos, en los que calcula las proporciones de líneas y superficies. Posiblemente, en 1916 realiza el retrato del poeta dadaísta Arthur Cravan, en el que pega la portada del primer número de su revista *Maintenant* de abril de 1912. Está fechado en 1912, probablemente por error.

El pintor italiano ARDENGO SOFFICI (1879-1964) se asienta en París antes que Severini. Vive allí de 1900 a 1907 y hasta la guerra vuelve anualmente para largas estancias. Tras haberse entusiasmado primero con los impresionistas, encuentra pronto su verdadero ideal en los cubistas, con los que mantiene relaciones amistosas. Como defensor del cubismo toma, al principio, posición contra los futuristas. En la revista florentina, *La Voce,* califica sus obras de provincianas y de pintura de segunda mano. Pero tras haberse reconciliado con la vanguardia milanesa, Soffici da todo su apoyo al movimiento italiano y entra él mismo en el futurismo. El cambio efectuado se muestra en cuadros como *Ballo di pederasti,*

Filippo Tommaso Marinetti, montaje tipográfico de *Les Mots en liberté futuristes,* 1919.

de 1913, en el que arremolinan fragmentos de formas y palabras, como en los cuadros de Severini sobre Montmartre.

En enero de 1913 Soffici funda con Papini la revista *Lacerba,* que hasta su último número de mayo de 1915 queda como el órgano más importante del futurismo. En ella se analiza también a los cubistas. Tienen lugar fuertes polémicas entre Apollinaire y Boccioni, respecto a la primacía de los dos movimientos, sobre quién imita a quién. Boccioni reprocha al cubismo, que su descomposición estática de la superficie congela al objeto. El futurismo, en cambio, que hace visibles líneas de fuerza activas, expresa su vitalidad dinámica. Finalmente, Apollinaire cierra la controversia con su artículo «L'antitradizione futurista», aparecido en setiembre de 1913, en el que aboga por la unión de los vanguardistas de ambos países.

A principios del año 1914 se origina una discusión, en el marco de *Lacerba,* que afecta al terreno del collage. En su artículo «Il cercho si chiude», Papini se pronuncia contra la vuelta a las tendencias naturalistas, que ve en el empleo de objetos reales en las obras, sin transformarlas lírica o racionalmente, lo que según él sería el sentido del arte. Como ejemplos cita las construcciones de Picasso y las esculturas de Boccioni, de madera, hojalata, hierro, vidrio, etc., y asimismo el retrato de Marinetti con bigote y solapa de tela. Soffici comparte estos reproches cuando habla en su diario «de la frivolidad de las lentejuelas carnavalescas de Severini». Por contra, defiende la introducción en la pintura y escultura de papeles, periódicos, carteles, telas y similares, con el argumento de Picasso, según el cual el artista puede emplearlos si los somete a un proceso de transformación intelectual. Los medios reales de representación no poseen para

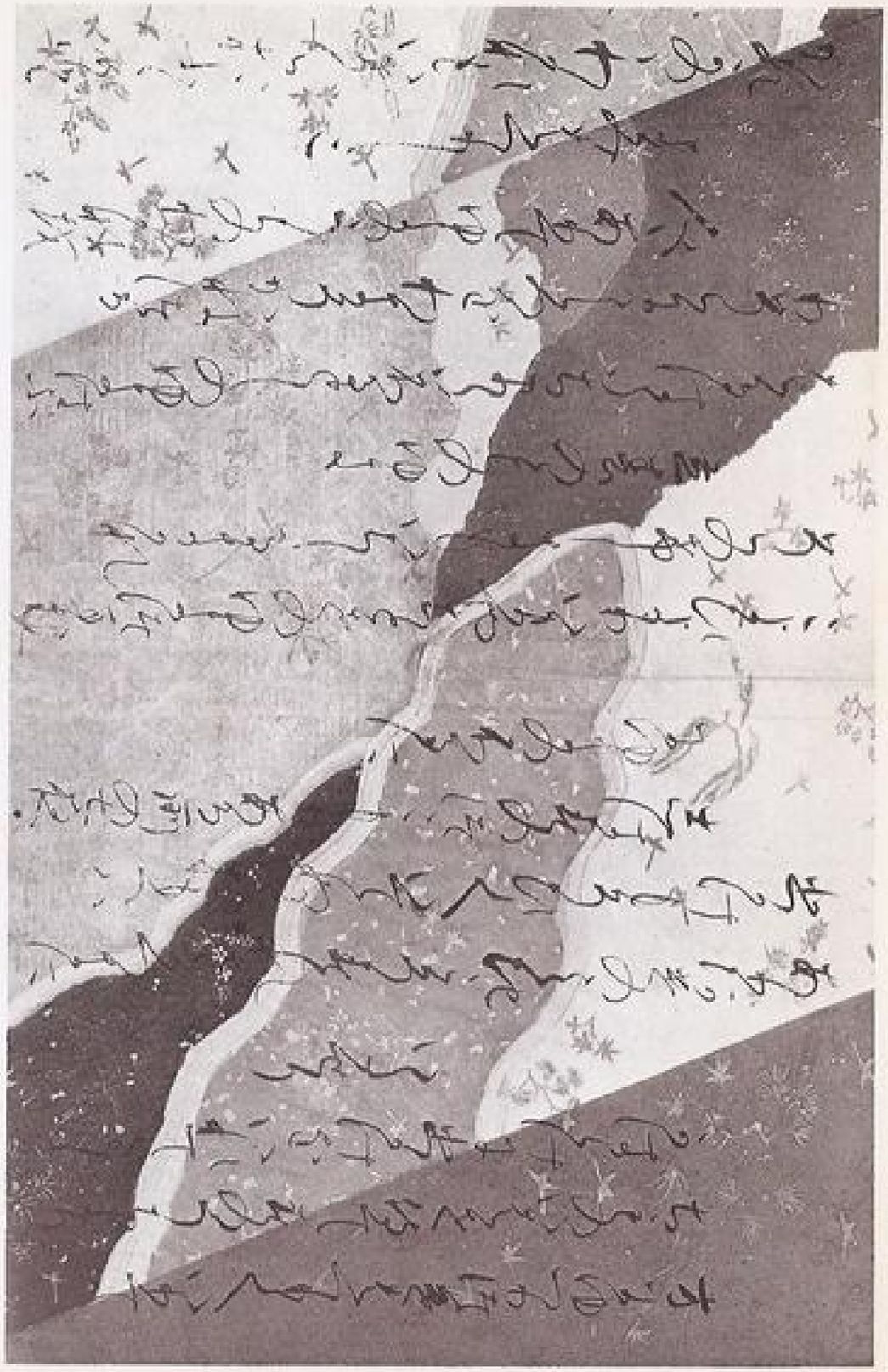
él una función ilustrativa, sino cromática, y deben encuadrarse armónicamente en el conjunto de la obra, como valores zonales y formales.

Soffici realiza en 1914 un gran número de bodegones con elementos de collage. En ellos atenúa el dinamismo futurista, desplazando la expansión hacia el interior, en la concentración espacial de los objetos y la intensidad de los colores, que extiende pastosamente con pincel ancho. Entre frutas y copas se extienden periódicos, billetes y etiquetas de todo tipo, que crean una extraña inquietud entre los objetos (fig. 39). Impresiones y títulos se amontonan en primer plano, queriendo, por así decirlo, ser tomados al pie de la letra.

El interés por efectos ópticos de la palabra y escritura, que también aparece en las demás pinturas futuristas, se relaciona con las nuevas formas de la poesía, que Marinetti pregona en su manifiesto del 11 de mayo de 1913, *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*. Ha compuesto primeros versos, ya en 1912, dedicados a la batalla de Adrianápolis, en la guerra de los Balcanes. Éstos aparecen en 1914, bajo el título *Zang-Tumb-Tumb*, en nueva y libre tipografía. Crea versos en formas geométricas; por ejemplo *Las dunas*, que acompañan al texto «El esplendor geométrico y mecánico de las palabras en libertad», que aparece en *Lacerba* en el número del 1 de enero de 1914. Marinetti pasa, con la rotura de la sintaxis habitual, a un total desencadenamiento de la tipografía. Durante la guerra hace montajes tipográficos de palabras, cifras y sonidos, que distribuye irregularmente sobre la superficie. Los impone con formas y líneas abstractas, que reproducen experiencias del frente. Aparecen en 1919 como libro, junto a sus escritos teóricos sobre el verso y la tipografía futuristas, bajo el título *Les Mots en liberté futuriste*. Se publica en francés para alcanzar mayor difusión.

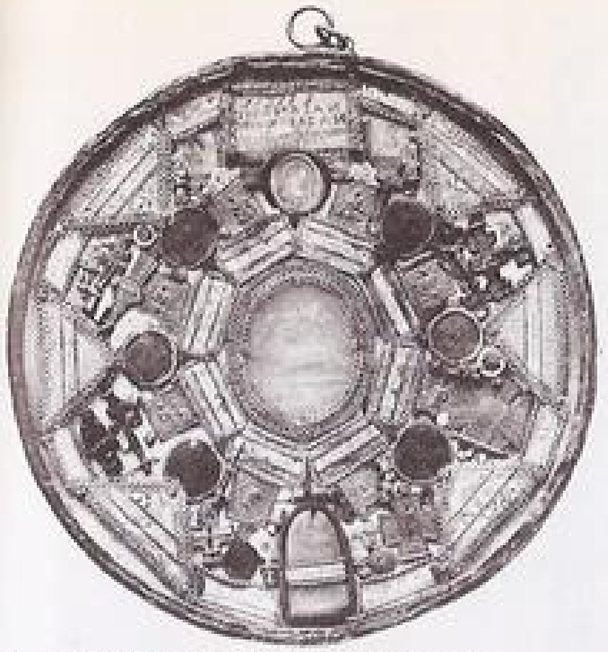
Los poetas y artistas del círculo futurista siguen en gran número el ejemplo de Marinetti. *Lacerba* publica «Parole in libertà» del joven poeta de Ferrara, Cangiullo, de Boccioni y de Carrà. Se comparan ciertos poemas tipográficos denominados *Divagazione medianica*, a cuadros con composiciones abstractas. Soffici crea en 1915 la revista *BIF & ZF + 18* en «tipografía lírica». Severini publica en el número de *Lacerba* del 1 de julio de 1914, en composición de palabras y formas, *Danza serpentina*. Es un dibujo con letras, en el que las expresiones de colores forman rectas y los conceptos como «calor, olfato, profundidad y silencio», forman curvas y superficies que giran en movimiento centrífugo acompañado de resonantes «Ttattatta».

Antes de ser envuelto en el torbellino que arrastra a los futuristas en la época alrededor del comienzo de la guerra, CARLO CARRÀ (1881-1966) pasa por una fase de intercambio con el cubismo. Las impresiones recibidas en París durante la exposición de la Galería Berheim dejan huellas en su pintura y en sus cuadros, como *Galería en Milán*, aparecen claras influencias de los cuadros cubistas analíticos de Braque. En las composiciones abstractas, sobre todo en los dibujos a tinta de 1913, con temas como *Fuerzas centrífugas* o *Dinamismo formal*, se imponen las tendencias futuristas, mezclándose con las cubistas en algunos bodegones-collages de 1914. En dos variaciones sobre *Bodegón con sifón*, aparecen elementos de collage en mezcla multicolor, recortes de periódicos, etiquetas de mercancías, notas y billetes de tranvía, alrededor de la botella y el vaso, cubriendo el fondo en densa estratificación. Se ha completado en *Bodegón con sifón* (lám. color 5) una cierta dosificación del orden espacial. Éste aparece reproducido



1. Collage japonés, siglo XII. Página de manuscrito.

2. *Barómetro del amor,* alrededor de 1845.



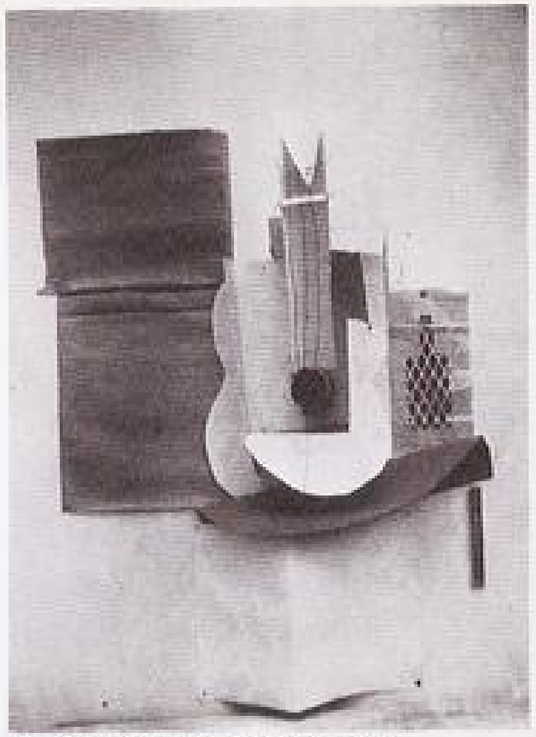
3. Arte popular religioso, Wettersegen, Sur de Alemania, siglo XVIII.

4. Postal francesa para el Día de Santa Catalina, alrededor de 1920.

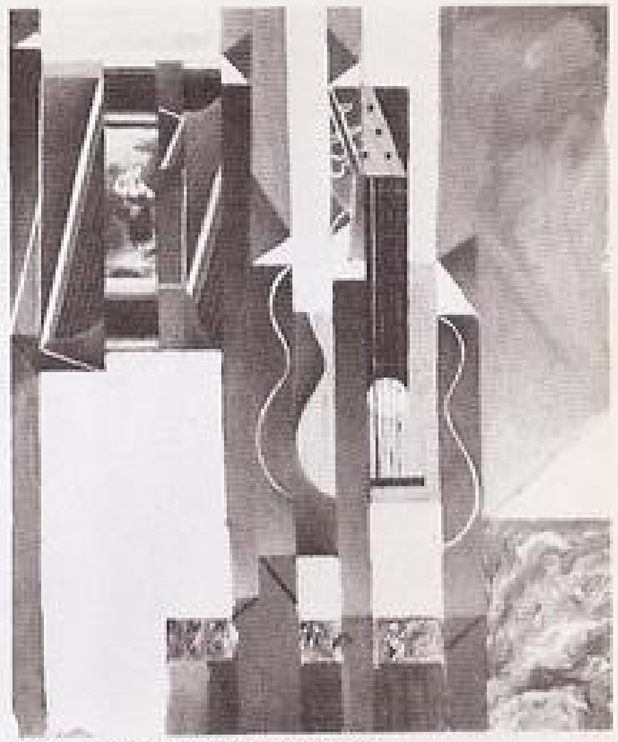
5. *Jarrón con flores,* siglo XIX. Collage de sellos.

6. John Haberle, *Tiempo y Eternidad,* finales del siglo XIX.

7. Hans Christian Andersen, *Biombo*, 1873-1874.



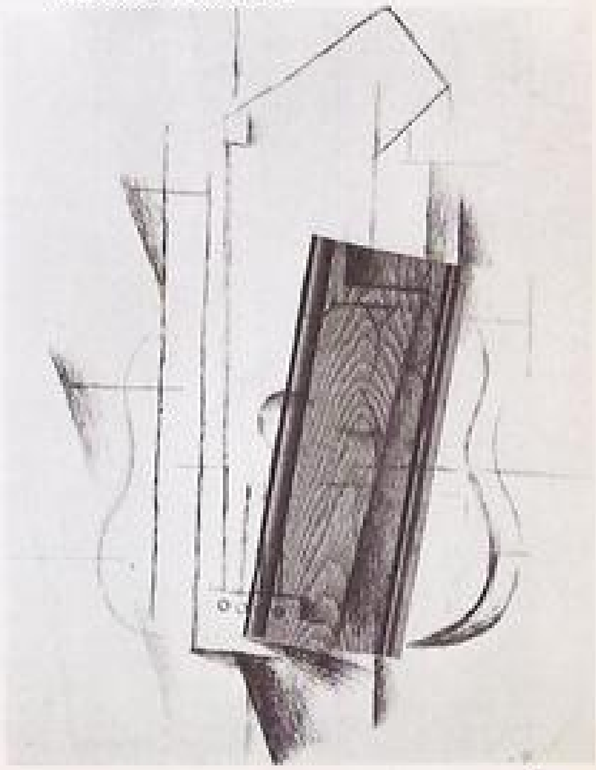
8. Pablo Picasso, *Guitarra*, 1912.

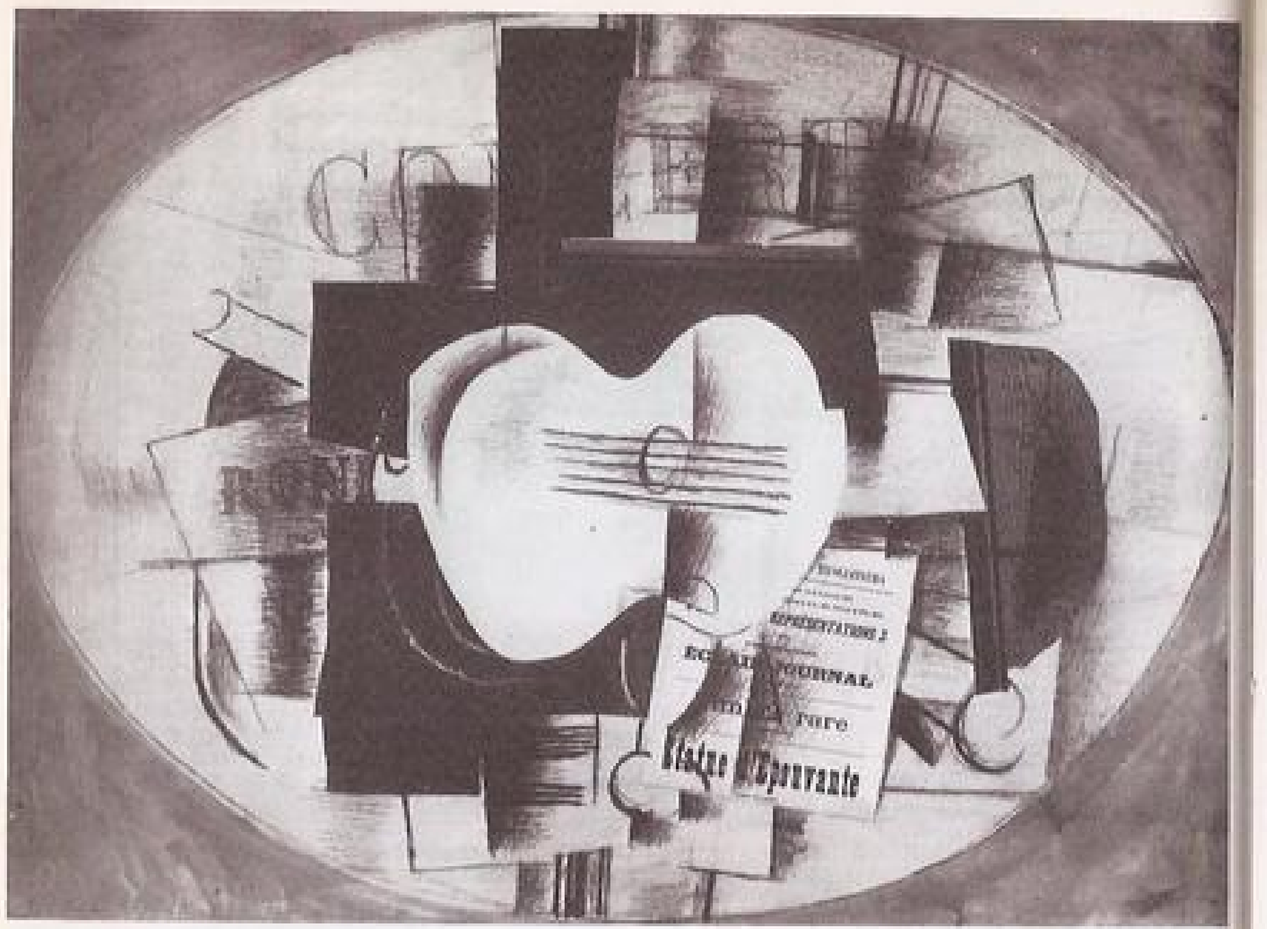


9. Juan Gris, *Guitarra*, 1913.

10. Georges Braque, *Bodegón con frutero y vaso*, 1912.

11. Georges Braque, *Instrumento musical*, 1912-1913.





12. Georges Braque, *Guitarra y programa de cine*, 1913.

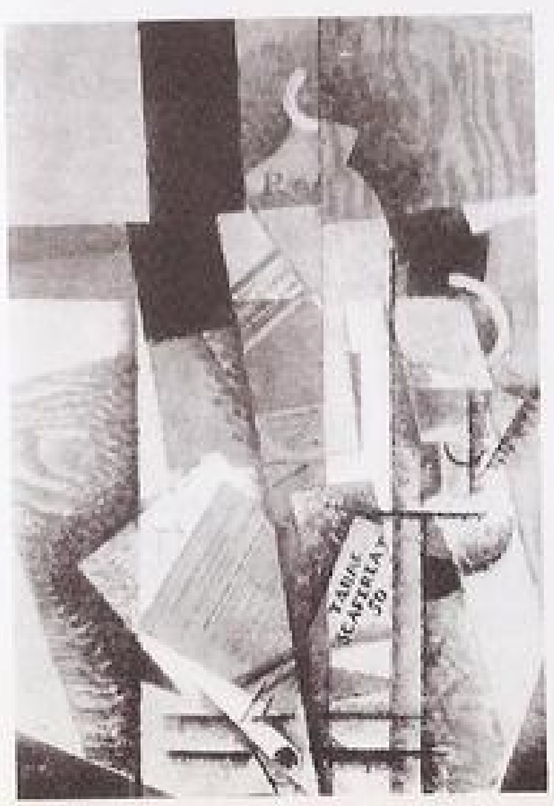
13. Juan Gris, *La cónsola de mármol*, 1914.

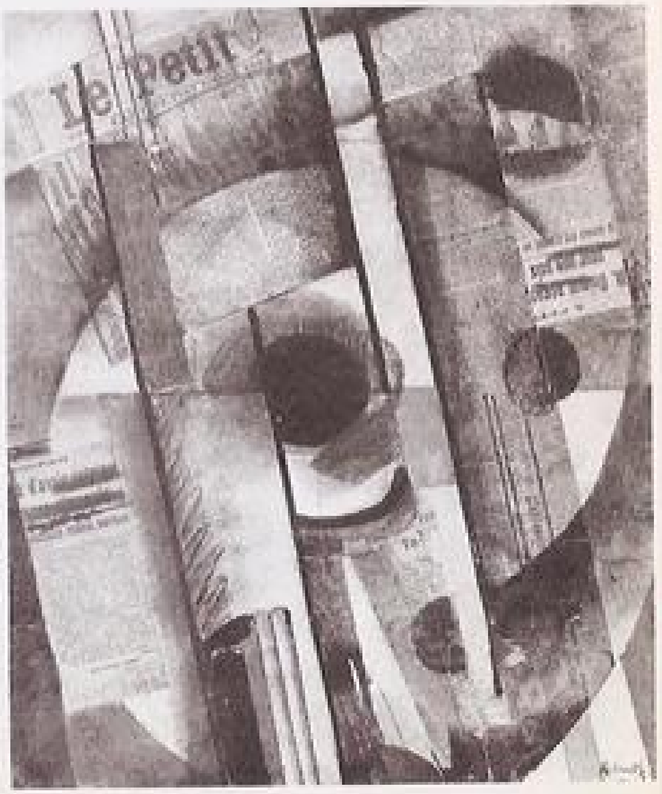
14. Juan Gris, *Ramo de rosas*, 1914.

15. Pablo Picasso, *Purgativo* o *Bodegón con Lacerba*, 1914.

16. Louis Marcoussis, *Bodegón con tabaco Scaferlati*, 1914.

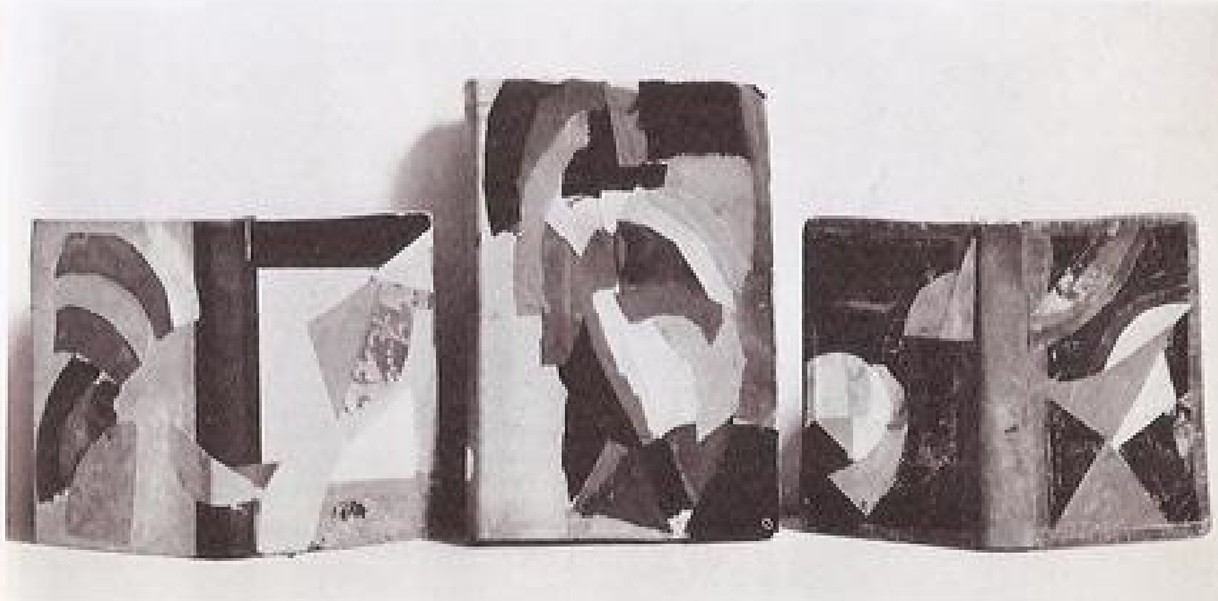
17. Alfred Reth, *Le Petit Parisien*, 1916.





18. Diego Rivera, *Bodegón con botella*, 1914.

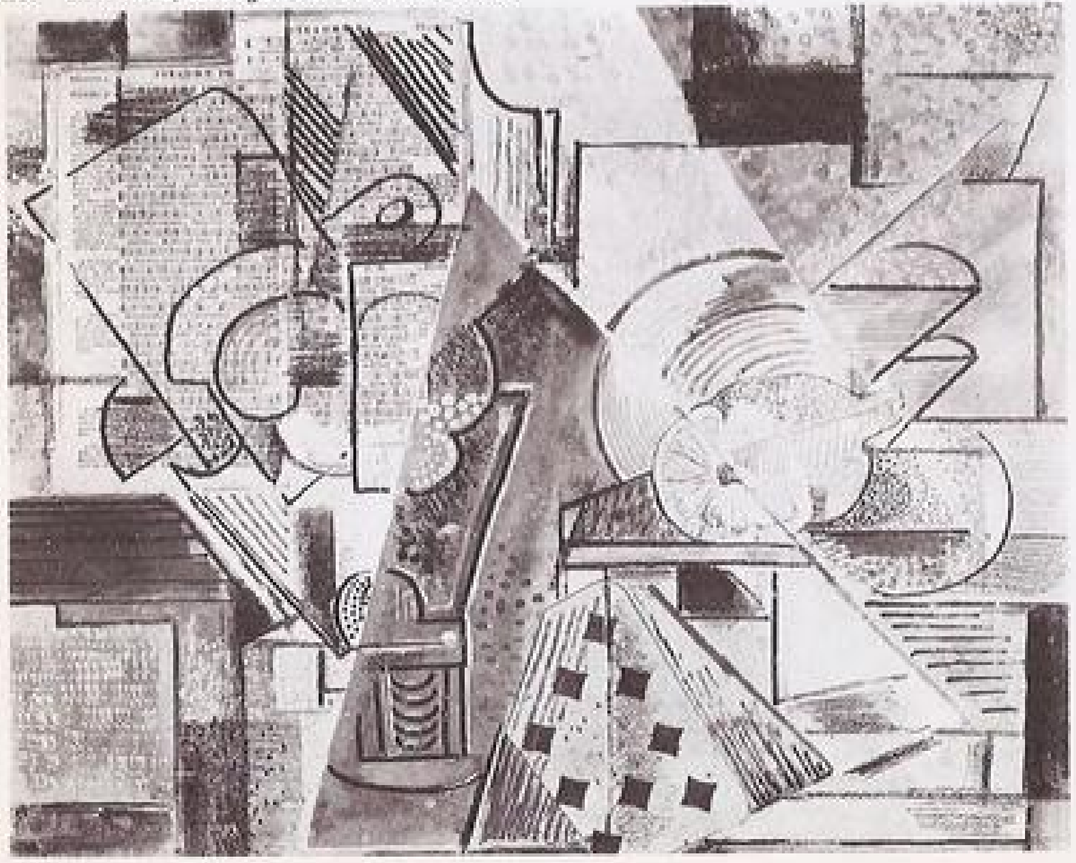
19. Serge Férat, *Bodegón con Lacerba*, 1914.
20. Sonia Delaunay-Terk, encuadernaciones de libros en collage, 1913.

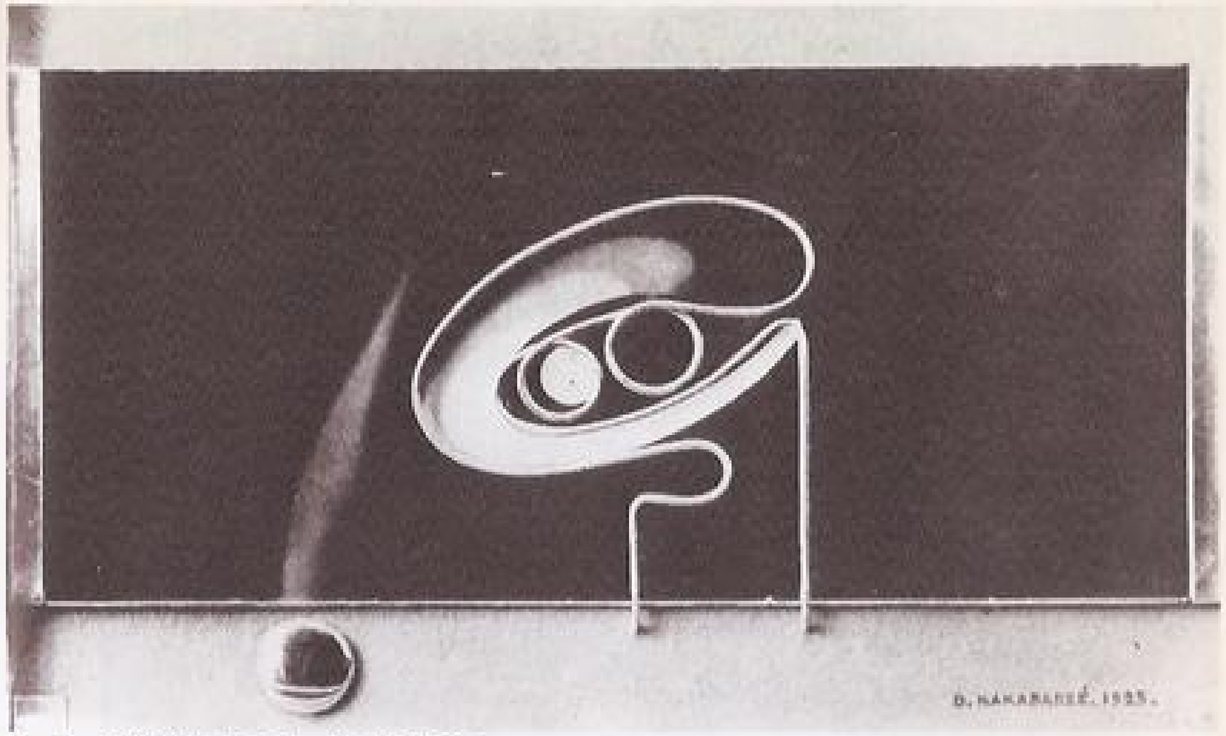


21. Fernand Léger, *Caballos en el pueblo*, 1915.

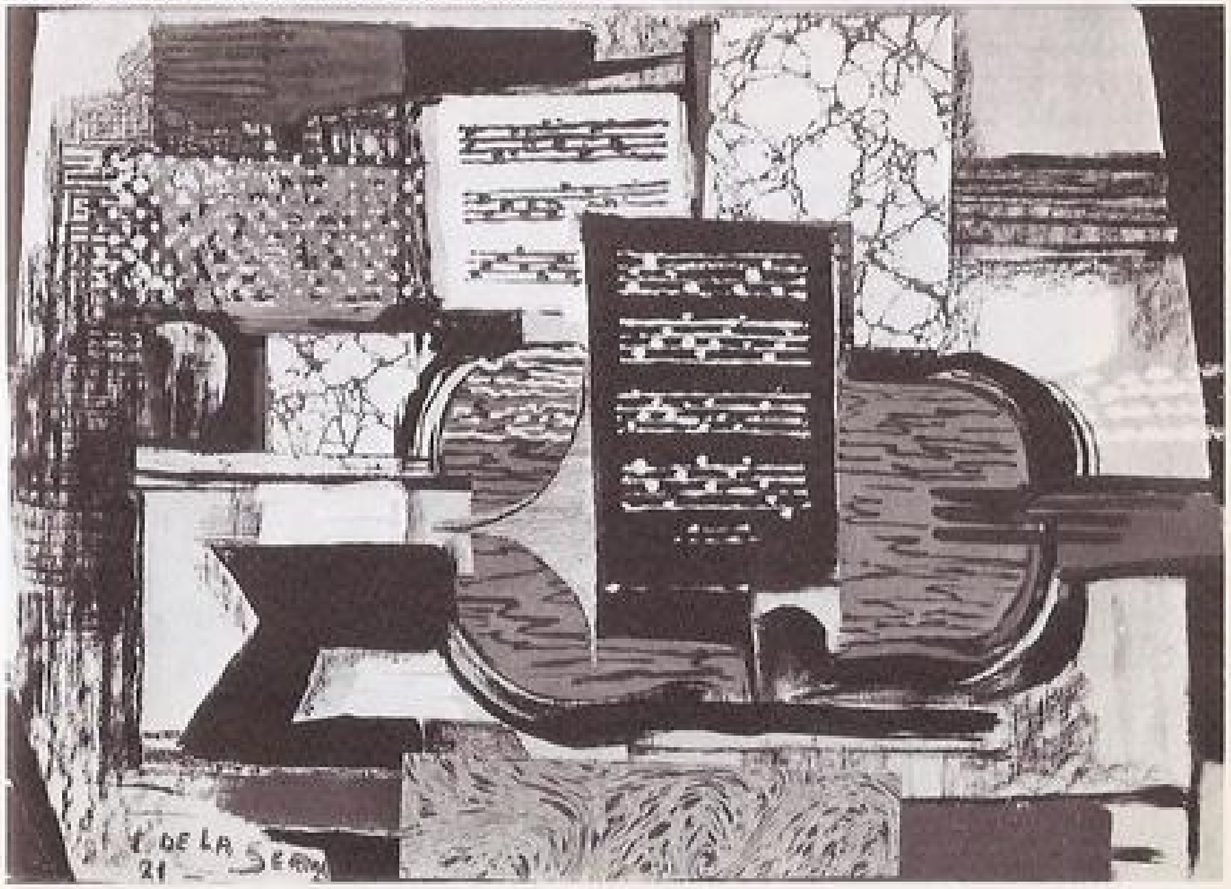
22. Marthe Donas, *Mujer contemplando un jarrón*, 1917.

23. Emil Filla, *Bodegón Amsterdam*, 1915.

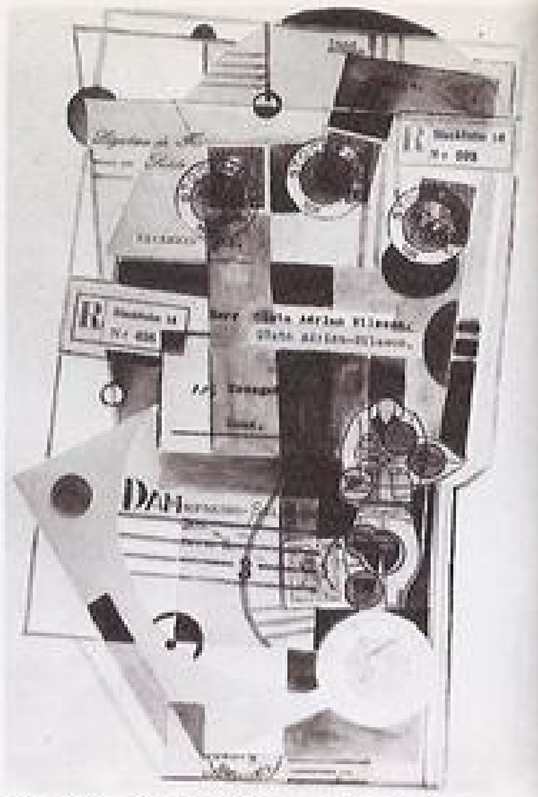




24. David Kakabadzé (sin título), 1925.
25. Ismael de la Serna, *Bodegón con violín*, 1921.



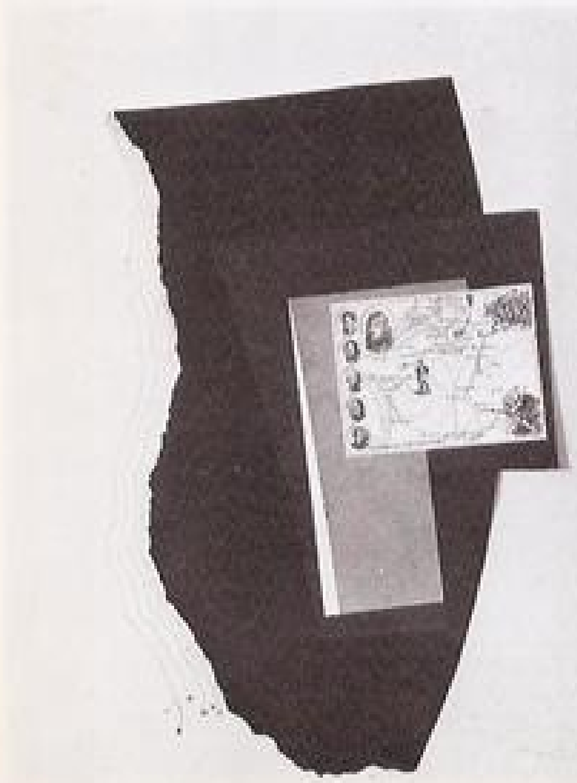
26. Otto Gutfreund, *Bodegón*, 1914.

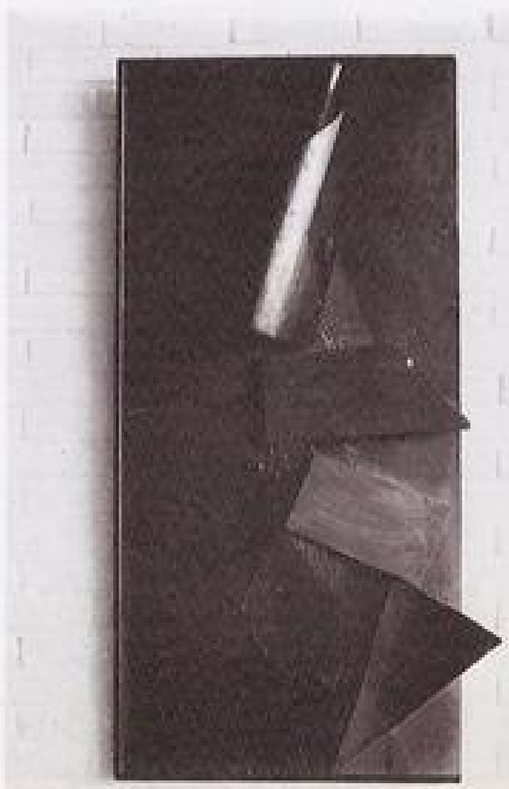


27. Gösta Adrián Nilsson, llamado Gan, *La carta certificada*, 1921.

28. León Tutundjian, collage con ilustración de las *Guerras de la Revolución*, 1925-1926.

29. Vilhelm Lundström, *Enrejado*, 1917.



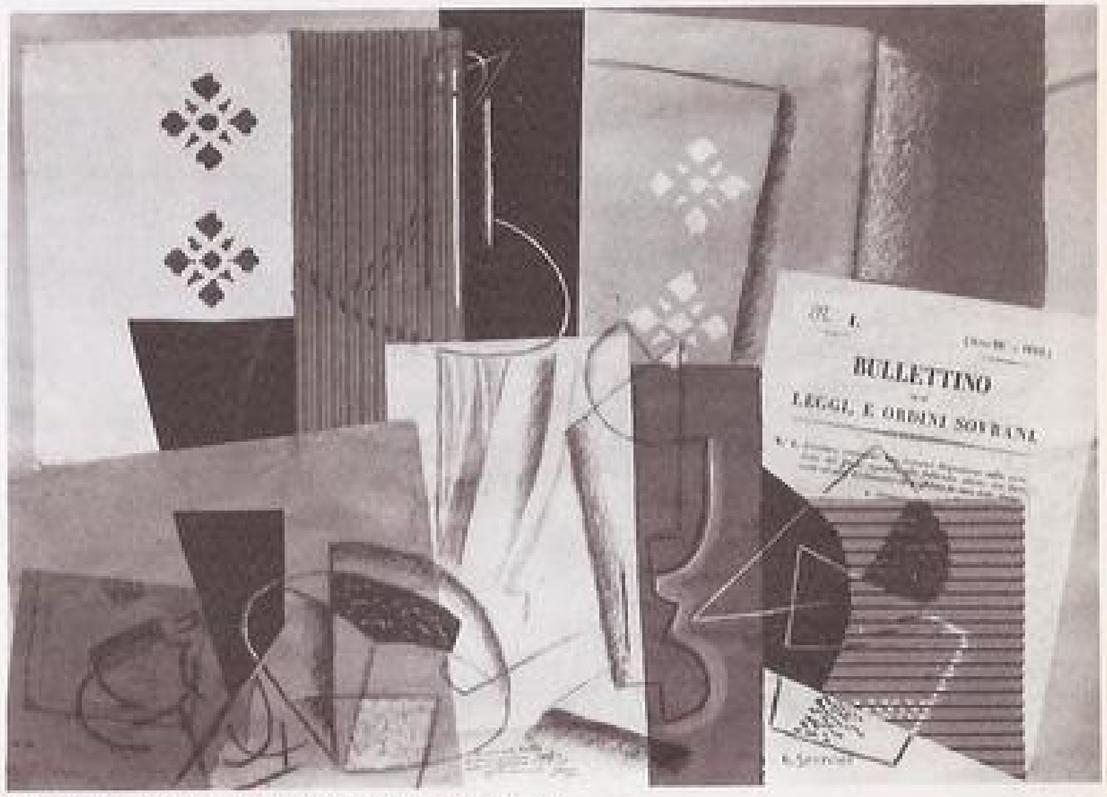


30. Umberto Boccioni, *Fusione di una testa e di una finestra*, 1912.

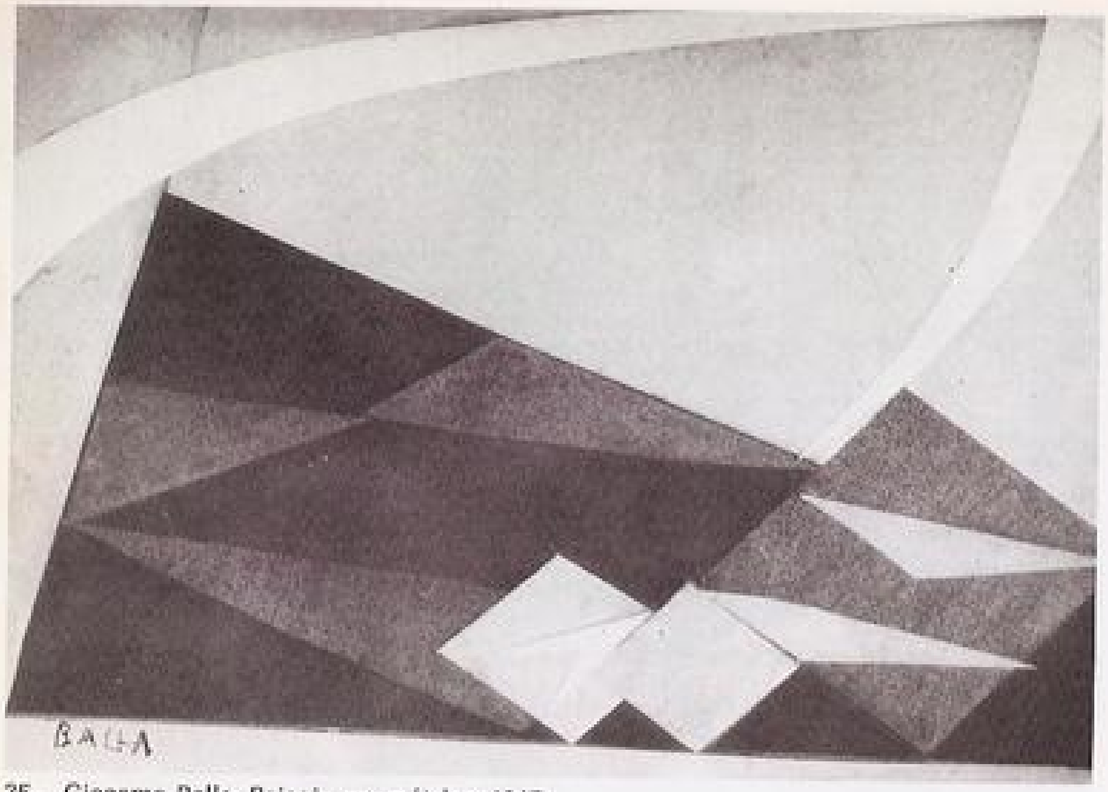
31. Gino Severini, *Bailarina*, 1913.

32. Giacomo Balla, *Collage para Marinetti*, 1915.

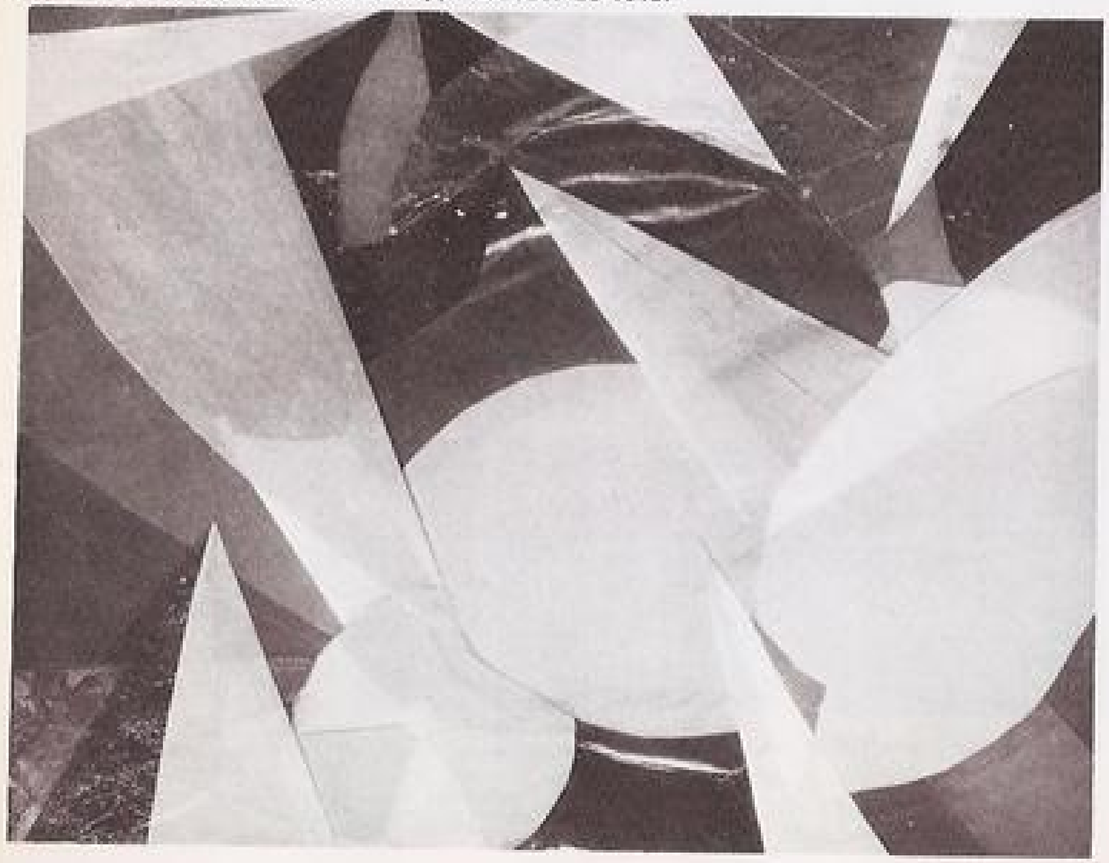
33. Carlo Carrà, *La persecución*, 1914.

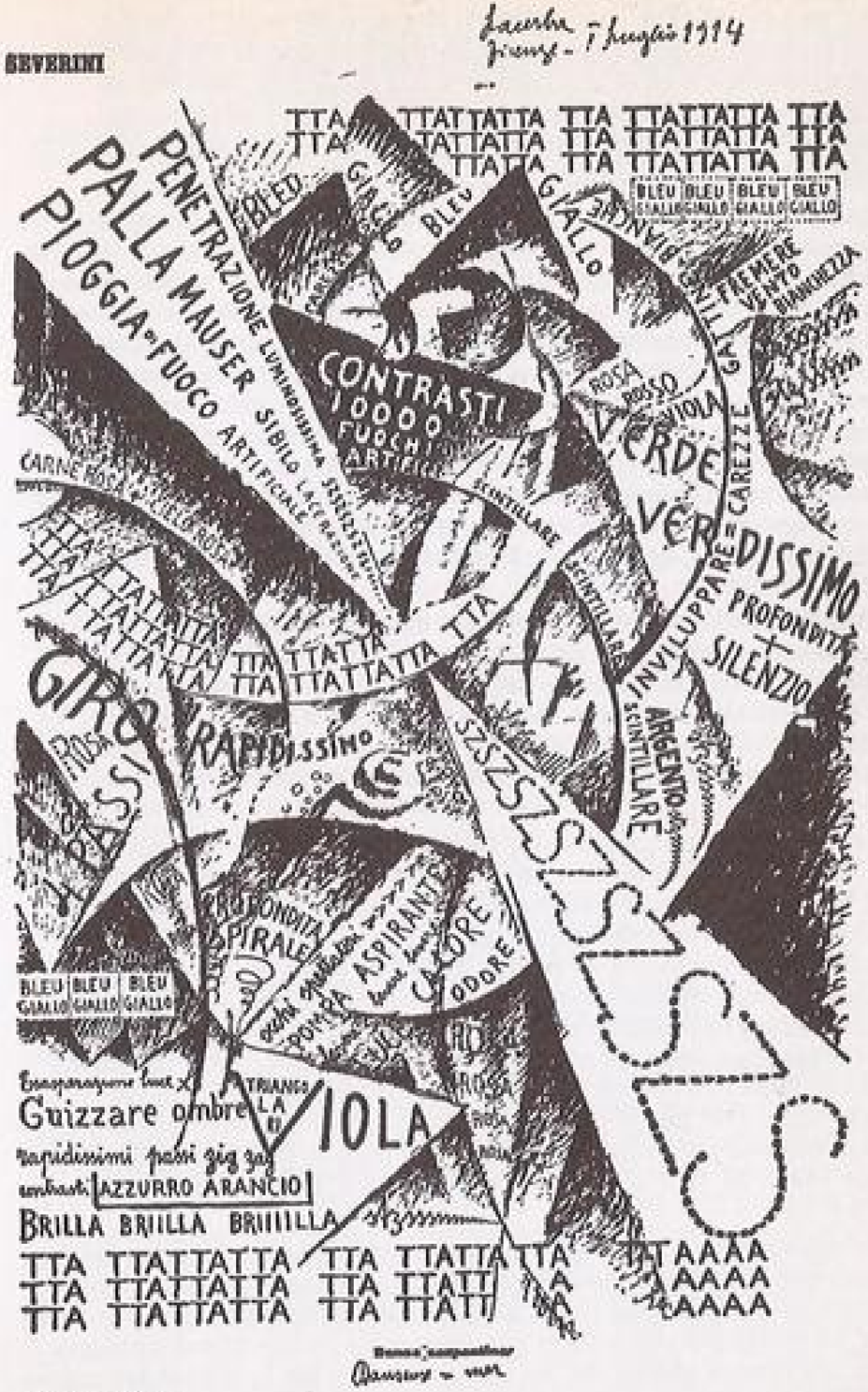


34. Gino Severini, *Homenaje a mi padre*, 1912.



35. Giacomo Balla, *Paisaje geométrico*, 1915.
36. Rougena Zadkowa (sin título), alrededor de 1913.





Gino Severini,
Danseuse = mer, 1914.

en *Lacerba* del 1 de julio de 1914, como «Sintesi circolare dei oggetti». En las tonalidades azul brillante, verde y roja, se atenúa la agresividad de los materiales reales. También encontramos en él la tarjeta de visita del artista, imitando el ejemplo de Picasso, y bajo los impresos el anuncio de una representación de música concreta de Russollo y Hugo Piati. En otro bodegón se anuncia un concierto de Russollo con instrumentos eléctricos.[3]

En verano de 1914 Carrà realiza un collage abstracto de un tipo completamente nuevo. Al ver *Danza serpentina*, de Severini, le escribe explicándole que se interesa por una idea análoga: un «cuadro poético», cuya tonalidad se refuerza con papeles de colores. «He marginado toda representación de figuras humanas, para reproducir la abstracción plástica del tumulto ciudadano.» *Lacerba* publica este collage en la edición del 1 de agosto de 1914, bajo el título de *Fiesta patriótica (Festa patriotica-dipinto parolibero)*.[4] La composición es de una dinámica explosiva. Desde un centro circular se proyectan hacia el espacio, rayos hechos de tiras de papel impreso, sombreados en tonos rojizos y azules. Palabras arrancadas de su contexto sin ningún sentido, slogans publicitarios, títulos y series de letras, forman un verdadero poema sonoro, cuyas intenciones patrióticas se manifiestan en las llamadas inscritas en el pincel en trazo grueso: «Viva el rey», «Viva el ejército» (fig. 37).

Rebosa también espíritu guerrero el collage *La persecución*, en el que Carrà toma de nuevo un motivo que ya había pintado en una acuarela y en el óleo *Spezialità di un fantino*, expuesto en febrero de 1914 en la Galería Sprovieri. El cuerpo del caballo ha sido recortado en papel de cuaderno escolar jaspeado, el fondo está lleno de recortes de periódicos y el nombre de Joffre en grandes y desordenados caracteres, conecta esta representación con los sucesos bélicos del momento (fig. 33).

En 1914-1915 Carrà realiza una serie de dibujos sobre la guerra que se publican en 1915 en Milán en un libro de título *Guerrapittura*. Como Marinetti en sus «Parole in libertà», da en él visiones de los acontecimientos del frente. Carrà lo ejecuta de una forma más meditada, en la que formas geométricas y superficies sustentan los contornos de figuras, objetos y paisajes. Los dibujos están cubiertos de nombres, con signos, sonidos fonéticos y en algunas hojas tenemos elementos documentales pegados, un recorte de periódico, un sello y una fotografía. Respecto a *Joffre desplaza una cuña contra dos cubos alemanes*, Carrà explica en el texto, que vio el cuadro en sueños en la noche del 20 de enero de 1915. De ello se deduce que la fecha 1914 puede haber sido introducida con posterioridad en el dibujo original. Estos dibujos significan el final del período futurista de Carrà. Tras conocer en enero de 1917 a De Chirico, en Ferrara, se une a la pintura metafísica.

Principalmente hay que retener que los papeles pegados y los textos inscritos han aportado a la pintura futurista un elemento actual, realista, que no poseen los *papiers-collés* franceses. Mientras que en éstos los periódicos, etiquetas e inscripciones, no pretenden otra cosa que la resonancia de la realidad cotidiana en el mundo de las formas abstractas, en los cuadros de los futuristas les corresponde un papel activo y propagandístico. Es característico el que vayan unidos con la atmósfera bélica patriótica. Los futuristas explican que los ideales de

revuelta y heroísmo por los que se han pronunciado desde un principio, se concretan con la guerra, adaptándose en consecuencia los medios de representación.

De los pintores futuristas que firman en 1910 el primer manifiesto, GIACOMO BALLA (1871-1958) es el mayor en edad. Junto a Russolo es el único que no queda afectado por las influencias cubistas, y en 1912 comienza a realizar composiciones sin objetos. En dicho año proyecta frescos con motivos geométricos para la Düsseldorfer Konzerthalle y pinta en el mismo estilo un cuadro llamado *Penetración irisante* en múltiples variaciones. En 1913 da un enfoque futurista a sus composiciones abstractas, introduciendo en ellas la representación de movimientos rítmicos. Su tema principal es la «Velocità astratta», que un crítico de arte italiano ha designado como el «texto de partida de la abstracción». Balla la compone en numerosas variaciones, entre las que se encuentra un cuadro en relieve con papeles de colores y de estaño. Respecto al inicio de sus collages, reconoce haber tenido la idea de emplear papeles de color a finales de 1913. Se propone alcanzar con medios sencillos y asequibles efectos más intensos de color y relieve en la realización de sus formas abstractas. En los años siguientes produce una serie de collages únicamente con papel de colores y motivos abstractos, como *Líneas de velocidad* o *Fuerzas y volúmenes*. Pero también crea paisajes estilizados que se articulan en superficies matemáticas, como *Paisaje geométrico*, de 1915 (fig. 35). La mayoría de estos cuadros son de pequeño formato. En tamaño grande sólo tenemos *Puente de la velocidad*, que existe a su vez como óleo.

También Balla es arrastrado en 1914-1915 por el entusiasmo bélico de los futuristas, que se expresa en cuadros como *Banderas sobre el altar de la Patria* o *Insidie di guerra*. Son de un colorido atrevido en el que Balla ve «el privilegio del genio italiano». En un collage de gran formato, dedicado a Marinetti, las «fuerzas dinámicas» se extienden en poderosas curvas y franjas, contraponiéndoseles en primer plano alarmantes siluetas oscuras (fig. 32). El formato de esta composición (159 × 70 cm) hace pensar en un collage que Balla, según cuenta Benedetta Marinetti, fijó en el espejo de un armario en una visita a Marinetti durante su enfermedad, debido a que a éste le molestaban sus reflejos.

En los años siguientes Balla hace proyectos para decoraciones en collage, como *Motivo decorativo para un suelo (Balla futurista, Via Oslavia 39)* o para objetos prácticos, como una jardinera. Posteriormente predomina en su pintura el carácter ornamental decorativo.

Su alumno más aventajado es ENRICO PRAMPOLINI (1894-1946). Tras visitarle en su estudio, abandona la Academia de Arte de Roma, en la que se había inscrito en 1912, para unirse al círculo futurista. En agosto de 1913 publica en la *Gazzetta de Ferrara* el primero de sus numerosos manifiestos: *Una llamada a la cromofonía de colores, sonidos y olores*. Ya en 1912 pinta los primeros cuadros con motivos figurativos en movimiento al estilo futurista, que dos años más tarde se convierten en representaciones abstractas de dinamismos de formas, líneas de fuerza, etc. De esta primera época conocemos dos collages. En el primero, *Ritmos en el espacio*, fechado: «13» (fig. 38), que nos permite sospechar su conocimiento de los *papiers-collés* cubistas, pega un recorte de periódico y la página del título de una edición del Dante con una ilustración romántica, sobre la que cruza un vehemente dibujo en el que destaca una cabeza. En 1914 Prampolini toma parte con 14 obras en la Exposición Futurista Internacional que tiene lugar

Escuela de Artes
Biblioteca

del 13 de abril al 25 de mayo en la Galería Sprovieri de Roma. Junto a cuadros en los que «la abstracción está aún determinada por el objeto representado», expone el relieve, *Beguinage* (fig. color 6). Es un bodegón hecho de restos de puntillas de terciopelo, paja y una pluma, unidos sobre una placa de madera y coloreados con algo de rojo. Una acumulación de materiales sin valor, confeccionada con sentimiento poético y totalmente inédita en la Italia de dicha época.

Prampolini continúa experimentando con nuevos materiales y sus posibilidades de utilización. En el primer número de la revista *Noi*, que funda él mismo en 1917 con B. Sanmimiatelli, publica un artículo sobre los materiales y objetos que han introducido los cubistas en sus cuadros. Según su explicación, estos elementos reales transmiten emociones líricas al contenido interior, psíquico de los cuadros, dando con ello verdadero sentido a las construcciones geométricas. Desde entonces se ha abierto un nuevo camino: «Hemos llegado a sustituir los elementos convencionales por elementos reales, que abarcamos en su auténtica naturaleza material. Prescindimos de su empleo habitual, dando nueva vida a los fragmentos de objetos, ordenándolos de acuerdo con su valor plástico-arquitectónico.» Como ejemplos se citan: recortes de periódicos, fragmentos de objetos, ilustraciones, cifras y letras, lienzo, cartón y arena.

Con Prampolini se pronuncia por los nuevos materiales FORTUNATO DEPERO (1892-1960). En 1914 llega a Roma para ver a Balla. Es admitido oficialmente en el grupo futurista en 1915, a propuesta de éste. En el mismo año publica junto con Balla el manifiesto de *Ricostruzione Futurista dell'Universo*. La lista de materiales utilizables, confeccionada por Boccioni ya en 1912 en su *Manifiesto técnico de la escultura futurista*, es ampliada notablemente en esta obra y abarca además toda clase de metales, sustancias luminosas y líquidos químicos transparentes. Con su ayuda deberán realizarse obras mecánicas, electrónicas y sonoras. Se proponen «complejos plásticos», que giran alrededor de ejes horizontales, verticales y diagonales. En una palabra, se trata de esculturas cinéticas, como las que 50 años más tarde se erigirán en un centro de gravedad del interés artístico. Finalmente el agua, el fuego y el humo deben hacerse útiles para el arte. Balla mismo crea con madera y cartón, el *Retrato de la Marchesa Casati*, con dispositivos mecánicos que ponen en movimiento los ojos y el corazón.

El talento inventivo de Depero se extiende a todos los terrenos del arte aplicado. En 1916 en una exposición en la Sala del Corso Umberto de Roma, muestra *Tavola parolibere murali*, collages con grandes letras que llenan en orden geométrico las paredes. Son precursores de la «arquitectura tipográfica», en la que Depero, en 1927, construye el Pabellón del Libro de la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de Monza. Diseña también juguetes futuristas, que deben estimular y recrear a niños y mayores por igual. Su nombre permanece unido, sin embargo, al de las marionetas mecánicas, trajes y decoraciones para el teatro, la primera de las cuales realizó en 1917-1918 en Roma para el Ballet de Serge de Diaghilev.

También la pintora checa ROUGENA ZADKOWA, cuñada de Marinetti, casada con el hermano de su mujer Benedetta, tuvo contacto con Balla. El pintor Larionov recibió de ella en 1913 un collage como regalo, que muestra claras influencias de Balla en material y colorido. Es una composición abstracta con

movimiento, de papeles de estaño dorados, plateados y de reflejos verdes, celofana y papel de seda con diversas tonalidades amarillas, rosas, naranjas y verdes (fig. 36).

Sobre esta artista poseemos pocas e inexactas noticias, pero todas ellas hacen referencia al collage. Así, Benedetta Marinetti posee una Biblia suya ilustrada con collages. En 1914 presenta un óleo en la exposición de la Galería Sprovieri y está presente en una soirée del círculo de futuristas, que Marinetti organiza en su salón de Milán la víspera de la entrada en guerra de Italia, y en la que Russolo y Pratella presentaron su música concreta. Para la ocasión se desplazaron desde Suiza, Stravinsky y Diaghilev. La Zadkowa vuelve a encontrarles en Lausanne en casa de Larionov y Gontscharowa, que por la época se encontraba en Suiza por motivos de salud. La Gontscharowa explica que Zadkowa expuso en Lausanne sus bodegones-collages y que despertó expectación, pero nada sabemos del lugar preciso.

El que también MARIO SIRONI (1885-1961) perteneciera en su juventud al círculo futurista de Roma, ha caído algo en olvido a causa de la orientación de su pintura posterior. Conoce ya en 1905-1906 a Balla, Boccioni y Severini, sigue sus huellas a partir de 1912, pero manteniéndose al principio alejado de los acontecimientos futuristas. Boccioni le presenta, en 1914 y en Milán, a Marinetti. Le trae con él a París, poco antes del estallido de la guerra, y en 1915 es admitido en el grupo futurista milanés. Al entrar Italia en la guerra, se alista junto a Marinetti, Boccioni y Russolo, en el batallón de ciclistas voluntarios, que entrará por su causa en la historia.

Mientras que en su *Autorretrato* de 1913 se encuentran reminiscencias de Boccioni, en las primeras composiciones abstractas toma más bien a Balla como ejemplo. Dos de ellas en las que emplea el collage por primera vez, no las realiza con seguridad antes de las obras correspondientes de Balla (1914). En un caso utiliza papeles de colores y de estaño, como Balla, pero Sironi los recubre de texturas a pincel. En el otro pega un billete con la palabra «Rápido» entre inscripciones a mano. A partir de 1915, Sironi utiliza frecuentemente el collage, encontrando en él una forma de expresión muy personal. Es difícil establecer la cronología exacta de estas obras, ya que pocas están fechadas y las fechas se discuten. *Bailarina* está fechada «Enero 1915», el *Ciclista* en 1916, En el *Motorista*, está pegado un periódico de 1916. En la pintura vehemente del *Ciclista* los papeles pegados apenas resaltan. Pueden considerarse también como relativamente prematuros el *Arlequín y Caballo saltando* con papel de color pegado, cuyos bordes —como en *Arlequín*— han sido doblados hacia fuera, festoneados con intención decorativa.

Con la *Composición con hélice*, en la que una página impresa pegada forma un vistoso triángulo en primer plano, comienzan nuevos temas. En ellos Sironi mezcla piezas de máquinas y utensilios técnicos, entre formas coloreadas abstractas, que ponen en duda su naturaleza real. El *Estudio de las maravillas*, un cuadro pintado al temple, muestra los efectos misteriosos que puede lograr Sironi. Es de una increíble fantasía el boceto en collage de *L'apocalisse cartalena*, en la que una escultura de papel doblado, casi infantil, con un jinete apocalíptico que lleva una pluma como lanza, surge en el cuadro como en un escenario iluminado. Un Artículo del 17 de noviembre de 1917 en un papel pegado, nos da la referencia

para fecharlo. En otro collage, *El avión*, las grandes superficies geométricas de papel han sido unidas en una composición clara y de fácil comprensión.

El hecho de que aparezcan pedazos del mismo periódico en castellano en *Composición con hélice* y en dos collages más, *Bailerina* y *La mujer del pescador*, parece demostrar que en la época de su creación, probablemente a fines de 1916-1917, Sironi pasa en un salto de las inquietas formas futuristas a otras más tranquilas, metafísicas, que predominarán en su pintura después de la guerra. En *La mujer del pescador* (fig. 40), la dinámica se paraliza. La figura de la mujer que está a la orilla con un vestido de papel rígido, irradia una extraña melancolía.

Aparte de los verdaderos cuadros-collage, existen una serie de bocetos a los que Sironi dio vida con papeles coloreados pegados aisladamente. La *Bailarina* lleva un pantaloncito de punta y un delantal a cuadros, la *Mujer sentada* una blusa punteada. En los cuadros al óleo y al temple se encuentran pedazos de tapicería, como en el *Camión amarillo*, el *Café de las afueras* y *Catedral de las afueras*, de 1917-1919. Los papeles pálidos forman finalmente los bastidores arquitectónicos de *Secreto*, realizado sobre 1923, el último ejemplo de collage conocido de Sironi. En esta época ha roto por completo con el futurismo. A finales de 1922 entra en el gran grupo milanés de los «Siete Pintores», que se encuentran en la Galería Pesaro, volviendo a una pintura académica. En 1926 se incorpora al movimiento «900» (el año 1900 en formulación futurista), que se declara partidario de un arte nacional, al estilo de la vieja escuela, y gana el favor del gobierno fascista.

Evolución del collage en Florencia

El futurismo entra en Florencia con la Exposición «Pittura Futurista di Lacerba», organizada por Soffici, que tiene lugar de noviembre de 1913 hasta enero de 1914 en la Galería Gonnelli, despertando vivo interés entre los jóvenes artistas. Para algunos, como ANTONIO MARASCO (1896), por entonces alumno de la Academia Florentina, representa el primer contacto con el futurismo. Marasco acompaña a Marinetti en enero de 1914 a Rusia, donde el coleccionista Morosov ha adquirido uno de sus cuadros. Su pintura, al principio influida por Cézanne y los cubistas, da un impulso dinámico al futurismo. El ideal de Boccioni se hace patente en cuadros como *Caletta a Capri* y *Bebedor*, de 1917.

En los collages que Marasco realiza en la época florentina, sigue la dirección cubista, componiendo superficies con vivas texturas a pincel. En *Bodegón con botella y vaso*, de 1914, introduce como detalle futurista la cubierta del catálogo de la Exposición de Bruselas de mayo/junio de 1912, pintorescas ilustraciones de un anuncio de café, un caballero con bigotera, etc. En *Bodegón con jarro*, de 1917, los nombres en grandes caracteres de Braque y Boccioni nos indican los prototipos que tiene el artista en mente. En este marco sorprende la presencia de una foto de un niño reflejada en el jarro procedente de una revista (fig. 45).

Marasco presenta su primera exposición en Florencia en 1918. Tras la guerra viaja a Suiza, los Países Bálticos y Alemania, donde queda impresionado por la pintura de Schlemmer y Baumeister. Pasa entonces a cuadros geométricos

abstractos y participa en distintas exposiciones del «Segundo Futurismo».

OTTONE ROSAI (1895-1957), en la época de su primera exposición en Florencia en 1913, pinta paisajes, llamados *Fuocchi*, de una forma y colorido neoimpresionistas y difusos. En 1913-1914 cambia decisivamente hacia el futurismo. Varios cuadros de esta época, *Bodegón con botella* y *Zang-Tumb-Tumb*, *Dinamismo del Bar San Marco* (fig. 44) y *Descomposición de una calle*, han sido realizados por Rosai al óleo y en collage, siendo los collages los primeros. Las puntas y curvas de papel recortado distribuidas por la superficie del cuadro, ponen en violento movimiento las composiciones estáticas. Las inscripciones y textos actualizan las obras en un sentido futurista. Sobre el bebedor del Bar San Marco caen noticias de periódicos y carteles, ocultando mesa y figura. En *Calle descompuesta*, las inscripciones de anuncios recubren en el óleo las desnudas fachadas de las casas, y en primer plano se arremolinan pedazos de periódico alrededor de las ruedas de los coches. En el centro aparece pegada una estrecha franja con el título del periódico *Lacerba* e impresos en los que se recomienda un medicamento para enfermedades de la piel. *Lacerba* publica el 1 de abril de 1914 otro collage de Rosai llamado *Latrina*.

En *Banco de carpintero*, de 1914, ya no hay nada de estos excesos, constituyendo un impresionante bodegón, en el que los distintos impresos e inscripciones pierden su agresividad en una misteriosa penumbra. *Piccola Velocità* permite percibir la proximidad de Soffici. En los paisajes y bodegones de los años siguientes prosigue la calma y simplificación, *Bodegón con frutero*, de 1916, se encuentra totalmente en la dirección de Cézanne. En él, un periódico que sobresale poco, marca la parte en sombra del frutero. En *Dactilógrafo*, de 1918, —llamado *Soldato dattilografo* en los «Archivi del Futurismo»— encontramos dos minúsculas teclas pegadas. Por esta época Rosai ha olvidado su periodo futurista, que posteriormente sólo recuerda de mala gana.

La influencia de Soffici se extiende a todo el grupo de futuristas florentinos en el que se encuentran (durante la guerra) Rosai, Conti, Lega, Nannetti, Notte y Venna. Ésta se traduce en una disciplina formal y cuidado colorido, moderándose la fuerza explosiva futurista. La mayoría de ellos introducen, intermitentemente, elementos de collage en sus cuadros, pero a menudo éstos sólo poseen una significación documental. Así, NERI NANNETTI (1890) introduce, al estilo de los retratos de Severini, dos páginas de sus libros en *Retrato del escritor Rivosecchi*, de 1916. ACHILLE LEGA (1899-1934) pega en *Retrato de la madre*, de 1917, una portada de la revista *L'Italia Futurista*, fundada en Florencia en 1916 por Carrà y Settimelli, en la que celebra al futurismo como movimiento nacional. En cambio, el cuadro-collage *La piazza* (1919), de EMILIO NOTTE ((1891), no tiene ya casi nada que ver con el futurismo. En él se ve una animada plaza de estilo tradicional expresionista, con casas de fondo, sobre las que aparecen algunos papeles pegados. Sobre la fachada de una de las casas unos impresos forman auténticos carteles. El tejado de otra está recubierto con papel rojo.

El collage juega un mayor papel en la obra de PRIMO CONTI (1900). En su más temprana juventud, publica poemas y composiciones musicales, y como pintor toma parte en 1914 en una exposición en Florencia. Las impresiones de la exposición de *Lacerba* repercuten lentamente en él y cristalizan alrededor de 1917, en un estilo futurista de sello personal, en el que desdobla los temas figurativos

en complejos simultáneos de forma y color. En muchos de estos cuadros, *Simultaneità di ambiente, Prestidigitador, Muñeca, Refugiados en la estación,* etc., aparecen recortes de periódicos pegados. Los colores pastosos de tonalidades brillantes, rojos y azules, y mates blanco-grisáceas y amarillentas, envuelven las obras de una atmósfera irreal. En ella las formas emergen y retroceden. Los recortes de periódicos y papeles jaspeados junto a los cuerpos y objetos plásticos, constituyen valores de superficie gráficos, como en el comienzo del cubismo. Las cifras provocan fijaciones súbitas. Son también los fragmentos de un mundo roto que se manifiesta en estos cuadros. Dos de estos collages, *Calle de pueblo* y *Bambola = Sintesi di notte,* son de 1918, los restantes son anteriores o de los años siguientes. En 1920 abandona el futurismo y el collage.

De idéntica manera MARIO NANNINI (1895-1918) desarrolla en Pistoia (Toscana), desde 1916 hasta su prematura muerte en octubre de 1918, un estilo personal nacido de sus diferencias con el futurismo, de cuyos manifiestos y exposiciones se mantiene a distancia. La manera futurista de reproducir el medio ambiente en múltiples impresiones ópticas simultáneas, se une en él con una elegante descomposición cubista de superficies. Precede a los cuadros decisivos un bodegón algo sentimental, con candelabros y jarrones, llamados *Ave María.* En él pega sobre una nube una esquela mortuoria, recortada de un periódico y una estampa de la Virgen. En obras sucesivas, en las que el collage juega un papel creciente, Nannini lleva la segmentación hasta tal extremo, que los contornos de las figuras se transforman por completo en líneas de fuerza dinámicas. Entre las agudas superficies emergen grandes letras y cifras, que cubren las caras y se transforman en flores y frutos. A su vez, entre ellas, los títulos de los periódicos juegan con los acontecimientos diarios de una ciudad de provincia. El retrato de la *Tia Esther,* la confidente de sus difíciles años de juventud, tiene textos de periódico y cifras pegados que hacen presente la banal cotidianeidad. En otras obras, Nannini introduce restos de telas. Un pedacito de brocado rojo amarronado en *Dos peatones* (fig. 41), una puntilla de tul con flores bordadas en blanco en *Rosas:* con estos elementos el artista aporta una nota poética a la dramática estructura del cuadro.

Los pintores florentinos Rosai, Lega, Conti, Nannetti y Notte, toman parte de nuevo en la gran exposición futurista de 1919, que Marinetti organiza en el Palazzo de Cova de Milán. Pero por estos tiempos inician caminos que les apartan del futurismo y acaban separándoles.

Debemos también contar entre los futuristas florentinos al argentino EMILIO PETTORUTI (1894). Vive de cerca el movimiento futurista de Florencia entre 1913-1916, aunque sin tomar parte en sus manifestaciones. A su llegada, en 1913, cae en el Café delle Giubbe en medio de las discusiones de Soffici y Papini con sus discípulos sobre los problemas actuales del arte. Encuentra en la exposición de *Lacerba* a Marinetti, Boccioni y otros futuristas, permaneciendo en contacto con ellos. Busca sin embargo su camino en solitario, profundizando en los museos en las obras de los antiguos maestros italianos y en el arte etrusco. En ellos descubre las leyes de orden y medida que se manifiestan en su pintura hasta hoy.

En diciembre de 1914 expone dos dibujos en blanco y negro de ritmos abstractos en la primera Exposición Toscana de Invierno. Obras primeras de una

serie de representaciones de fuerzas dinámicas y movimientos armónicos, emparentadas con los cuadros abstractos de Balla. En 1916 tiene lugar su primera exposición en la Galería Gonnelli de Florencia, en la que muestra cuadros, dibujos y collages. Pettoruti se ocupa intensamente del collage en estos años. En una de sus obras más tempranas, *Città-Paese,* de 1914, pega un pedazo de periódico y una postal, manifestándose la influencia futurista en la disposición circular. Pero en *Uva,* del mismo año, se encuentran ya notas cubistas en la disposición estática, que predominará en sus obras siguientes. En ellas encontramos los típicos objetos de los *papiers-collés* franceses, sifón, copas y el motivo de la uva de Braque. Por contra, la unión con los futuristas, en especial con Soffici, se muestra en los recortes de *Lacerba* y *La Voce.*

Las virtudes propias de Pettoruti están sobre todo en la delicada sintonización de tonalidad y textura, el sutil colorido en el que contrastan el verde claro y el rojo brillante, con el marrón mate y el azul oscuro, y el brillo de los papeles plateados entre monótonos periódicos. Emplea pedazos de tapicería con viejos motivos dorados, destacando los finos efectos de transparencia con papel de celofana, que recubren las precisas construcciones de un halo de irrealidad. Desde octubre de 1916 hasta junio de 1917 permanece en Roma, conociendo allí a Balla y Prampolini, y también a De Chirico. En agosto de 1917 se traslada a Milán y allí se ocupa además de mosaicos y ventanas. Tras una estancia en París en la que encuentra a Severini, regresa en 1924 a la República Argentina donde permanece hasta 1951.

La segunda generación

La segunda fase del futurismo, que comienza después de la Primera Guerra Mundial, tiene su centro de nuevo en Roma en el círculo de Balla. Prampolini y Depero contribuyen con la continuación de sus trabajos a tender el puente entre la primera y segunda generaciones.

En la pintura de Prampolini aparecen en esta época tendencias geométricas. Construye *Bodegón* y *Arquitectura en el espacio* a base de superficies entrelazadas, diferenciadas por el colorido. En algunos de estos cuadros pega papeles de color.

En el estudio de Balla se encuentran IVO PANNAGGI (1901) y VIRGILIO PALADINI (1902), que estudian también arquitectura y se interesan, como todo el grupo, por las nuevas formas en todo los campos artísticos. Al manifiesto del *Arte futurista decorativo,* que publica Prampolini en 1919, le siguen en 1920-1921 los manifiestos del *Teatro aéreo futurista* (Azari, *Le Théâtre aérien futuriste,* en *Roma Futurista,* enero de 1920), del *Baile futurista, Mobiliario futurista* y de la *Escenografía futurista.* Todas las empresas artísticas encuentran apoyo en el fotógrafo vanguardista Anton Giulio Bragaglia, en cuya casa se reunían los futuristas ya antes de la guerra. Abre su galería en la Casa d'Arte, en octubre de 1918, con una exposición de Balla, y en enero de 1921 muestra los primeros cuadros futuristas de Pannaggi. En el marco del «Circolo delle Cronache de Attualità», organizado por él, tiene lugar en junio de 1922 el *Ballet mecánico futurista,* de Pannaggi y Paladini. Lo ejecutan dos bailarines soviéticos con acompañamiento musical de

«ritmos y polifonos» producidos por dos motocicletas, que se mueven por el escenario. Paladini proyecta, para uno de los bailarines, un traje de «fantasma humano». Pannaggi viste al otro con un «traje mecánico» de cartón, papel coloreado y telas, que rodea al cuerpo hecho de rígidas envolturas y tubos. Está emparentado con los trajes y máscaras dadaistas que Marcel Janco crea para el Cabaret Voltaire de Zurich. Pannaggi realiza también para esta representación un cartel en el que se introduce la foto del bailarín con su traje en una composición de textos e ilustraciones (fig. 47).

En los años siguientes produce otros montajes fotográficos, como el autorretrato de 1925, en el que encaja una fotografía del artista en pose atlética dentro de un anuncio de locomotoras. Durante su estancia en Alemania, donde se le conoce desde su exposición de 1923 en el Sturm de Berlín, realiza una serie de carteles publicitarios para compradores alemanes. También crea los *collages-postales*, compuestos de elementos fotográficos y tipográficos, en los que está incluida la dirección del destinatario; el Correo estampilla los sellos debidamente. Pannaggi envía la primera carta-collage en 1920, a Marinetti, y dos más en 1926 a Katherine Dreyer de Nueva York, que le ha invitado a una exposición en la Société Anonyme. En uno de ellos, entre la dirección, que está compuesta de textos recortados, se encuentran un menú y alrededor están pegados anuncios de papel de embalaje fibroso de un medicamento contra el dolor de pies, billetes de tranvía, ilustraciones de periódicos y el retrato del remitente montado en un neumático. En la disposición horizontal-vertical de la superficie aparecen las influencias de la Bauhaus, con el que Prampolini mantiene contacto desde 1922.

Pannaggi y Paladini efectúan otros montajes fotográficos, dentro de sus experiencias con fotografías y películas. Paladini monta en 1927 la película surrealista *Luna Park Traumetico*, y publica en 1929 un artículo sobre la importancia del montaje fotográfico abstracto en *L'Italia Letteraria*. Paolo Munari es, junto a él, el único en hacer portadas para libros con montajes fotográficos. Entre ellos encontramos algunos con futbolistas, que hacen pensar en los dibujos fotográficos con deportistas de Baumeister.

Paladini pertenece a los defensores activos de la «arquitectura racional», que pretende desplazar los estilos constructivos tradicionales clásicos. En 1929 y 1931 tienen lugar dos exposiciones de este grupo, fundado en 1926 por algunos arquitectos romanos. Para la segunda de ellas, P. M. Bardi publica un gigantesco montaje, *Tavoli degli orrori* (fig. 42), con un texto en el que se pronuncia contra la arquitectura culturalista que se opone a la auténtica arquitectura moderna con sus construcciones romántico-eléctricas. En éste se han juntado fotografías de monumentos y construcciones pomposas de todos los tiempos y estilos, combinados con retratos, caricaturas y textos, que deben mostrar al público los erróneos caminos de la política oficial italiana en el campo de la construcción. Este montaje, que es reproducido por los periódicos, desencadena una discusión violenta sobre la trayectoria y objetivo de la arquitectura.

Los montajes fotográficos y la decoración mural encuentran una monumental aplicación en la Exposición de la Revolución Fascista, que tiene lugar en 1932, X Aniversario de la Marcha sobre Roma, en el Palazzo Venezia. En la decoración toman parte cuarenta arquitectos, pintores y escultores, entre los cuales están Sironi y Prampolini. De acuerdo con la invitación de Mussolini a los

artistas de abandonar todos los estilos decorativos del pasado y crear «algo acorde con los tiempos, osado, correspondiente al fascismo», no se emplea cartón, sino vidrio, mármol, madera y acero. El objeto es dar un marco digno a los montajes en los que se encuentran ríos de documentos, recortes de periódicos, fotos, proclamas, cartas, banderas, camisas negras, armas y otros trofeos. Un collage mural de Giuseppe TERRAGNI que pertenece a la Unión de Arquitectos Racionales, contiene la emotiva representación de «cómo las palabras de Mussolini atraen al pueblo italiano con la fuerza de turbinas y lo convierten al fascismo». Esto nos da una idea de los efectos de gran estilo que los italianos logran por medio del montaje fotográfico (fig. 43).

Turín

Mientras que los fotomontajes, que juegan su papel en Roma en la segunda fase del futurismo, sólo constituyen un campo marginal del collage, el verdadero collage encuentra nuevos adeptos en los artistas del grupo futurista, fundado por Fillia (L. Colombo) en 1924 en Turín. Sus obras no presentan un estilo común, sino que salen de las más diversas fuentes y direcciones. Lo que las une es el renovado interés por los materiales.

Los primeros y más insólitos collages son los de FARFA (1881-1964), que toma parte en todos los actos de los futurista turineses de los años veinte. A pesar de ello sigue siendo un solitario cuya ironía innata soporta mal el pathos conceptual de los futuristas. Presencia ya en enero de 1910 en Trieste, su ciudad natal, la primera reunión futurista. Conoce a Mussolini personalmente en 1919 en Turín, donde fija su residencia después de la guerra. Los primeros cuadros de la posguerra, como *Arcicorde Paganini*, de 1919, recuerdan la ornamentación lineal del Jugendstil y de los *Musicalistes* franceses. En 1923 Farfa expone veinticinco cuadros en la Exposición Futurista Nacional del Palazzo Madame de Turín. Entre ellos se encuentran los primeros collages que Farfa bautiza *Carta-pitture* y en los que emplea únicamente papeles de color. El *Retrato geográfico de Marinetti*, que data de 1923, es una mapa de Italia con tiras de papel pegados, de tal forma que recuerda a un titán. En otros cuadros, Farfa logra efectos de cartel, con la alineación rítmica de objetos iguales y sencillos, como en el collage *Cavalcada delle campane*, de 1928, en el que campanas de todos los tamaños oscilan en el aire desde ambos bordes del cuadro.

Junto a los citados, Farfa produce collages con motivos fantásticos en los que da curso libre a su ironía. Llevan títulos tan prometedores como *Eva presenta la manzana a la serpiente*, *El cedro enamorado* o *El blasfemo*, y están llenos de insinuaciones y dobles sentidos. Uno de los más curiosos es la *Soubrette*, de 1927 (fig. 46). En él, un monstruo grotesco del tipo de un minotauro femenino baja por una escalera, mientras que un caballero huye a gatas deslumbrado por un Sol espiral. En la exposición «Dada 1916-1966», que tuvo lugar en Milán en 1966 y en la que estaba incluido con justicia Farfa, vimos una escultura suya de madera y hojalata hecha en 1929.

Farfa expone con los futuristas turineses en 1929 en Venecia y en 1928 en Turín. Repetidas discrepancias con Fillia le llevan a quedarse en Savona

en 1929, donde abre un taller de ceramista. Los proyectos de recipientes y dibujos de esta cerámica futurista los ejecuta en collages. Farfa despliega en Savona una actividad artística de múltiples facetas: composiciones musicales, libretos de óperas y recetas de cocina para el *Libro de cocina futurista*, de Marinetti. El lugar más importante lo ocupa la poesía, en la que Farfa desarrolla un lenguaje propio dadaísta. Marinetti escribe en 1934 el prólogo a su poema futurista *Noi miliardiari della fantasia*.

Algunos collages del búlgaro NIKOLAI DIULGHEROV (1901), que en 1926 toma contacto con los futuristas turineses, pertenecen a otra dirección. Ha estado en la Escuela de Artes y Oficios de Viena, la Nueva Escuela de Arte de Dresden y ha viajado por Alemania. Mientras en sus cuadros de 1924 se refleja la gráfica expresionista alemana, los cuadros puramente geométricos de la época siguiente permiten reconocer la influencia del círculo de la Bauhaus, con el que ha estado en contacto. En Turín, las composiciones abstractas entran en dinámico movimiento bajo la influencia futurista, que en el collage *Composizione-spazio-forza*, de 1927-1928, ya se ha tranquilizado y clarificado (fig. 49). Los tableros de ajedrez y naipes que aparecen entre formas circulares coloreadas recuerdan los *papiers-collés* cubistas, que Diulgherov pudo haber visto en su estancia en París. En una composición análoga, *Transparenze*, de 1928, pega volúmenes esféricos de papeles de color.

PIPPO ORIANI (1909), el más joven del grupo turinés, entra en contacto con Fillia en 1927. Al año siguiente, con sólo 19 años, expone ya con el grupo futurista en la Exposición Internacional de Turín, trabando amistad con Diulgherov y Mino Rosso. De 1929 a 1933 se encuentra frecuentemente en París, entrando en la línea de los cubistas. En 1929 pinta un bodegón al estilo de Braque, al que admira, pegando en él los elementos de papel característicos de los viejos tiempos: papeles imitando las aguas de la madera, que representan tableros de mesa e instrumentos, cartón ondulado, etiquetas de mercancía e impresos recortados, páginas de la revista teatral *Comoedia*, en la que colabora. Emplea también materiales finos y papel de seda tras cuya transparencia se agrupan los objetos de forma difuminada. La tendencia cubista cede en *Retrato del geómetra*, de 1930 (hoy desaparecido), una construcción técnico-mecánica, en la que Oriani sigue la pintura de Léger y Le Corbusier. El perfil esquemático de la cabeza del agrimensor resalta en un paisaje igualmente esquematizado, en el que están inscritas las líneas y cifras topográficas. Debajo están pegadas dos ilustraciones recortadas de edificios modernos altos, que dan la dimensión volumétrica en esta composición plana.

Junto a estos cuadros Oriani realiza una serie de collages del género ligero. En el primero, *La bañista*, de 1929, la figura y el paisaje los vemos situados uno tras de otro, como cuadros en un cuadro, en representación simultánea *naïf*. Alrededor de ellos se encuentran el marco de un escenario de teatro hecho con volante festoneado. Los otros ejemplos también están concebidos como escenas: *Trois masques aux bals des 4 arts*, *L'Arlequin du Bobino* y *Petits rats*, todos de 1930 y de motivos típicamente parisinos. Con los colores claros, puntos coloreados y los ornamentos pintados o pegados de los trajes, expresa toda la alegría del mundo de las variétés.

El escultor MINO ROSSO (1904-1963) realiza cuadros en relieve con distintos materiales en los años 1932-1933. Como Oriani, entra en 1927 en el grupo futurista de Turín. Entre sus *Retratos abstractos*, de madera y cable, el de Marinetti de 1933 es el más logrado. En él se percibe la influencia de Archipenko, que también la ejerció sobre la escultura de Rosso.

Prampolini mismo se ocupa intensamente en estos años de formas plásticas murales, que realiza en combinaciones de materiales que renueva constantemente. Con madera, forma *Organismos plásticos*, que se extienden por la abierta superficie de una pared. Defiende también el trabajo en colaboración de arquitectos, artistas y artesanos, y realiza un modelo de este estilo con Oriani y Rosso en 1936 en Roma: *Comunicazione*, representación simbólica de uniones espaciales cósmicas.

Las atrevidas composiciones de nuevos materiales se encuentran en los retablos de Prampolini de los años treinta. En ellos une productos industriales, partes constituyentes de la naturaleza, materiales no trabajados y objetos prácticos. Junto a un pedazo de corcho y un anillo de cortina, unidos por una cuerda, emerge un caballito de mar. Avellanas y cortezas de árbol forman con botones de colores, hojalata y tubo de plomo un «bosque viviente». Posteriormente Prampolini combina también los montajes con la pintura, en cuyos sutiles sombreados y texturas los objetos reales aparecen menos violentamente. En uno de los cuadros más tardíos de este estilo, realizado en 1940 con hojas marchitas, vuelve a expresarse la poesía contenida en su obra primera, *Béguinage* (lám. color 6).

Notas

1. Carta a R. Carrieri, publicada en su libro *Il Futurismo*, Milán, 1963.
2. Probablemente se trata del tríptico de *San Pedro*, de Crivelli, del año 1486, en el que los bordes del pectoral, la parte superior de la cruz y la llave son de yeso.
3. Luigi Russolo publica el 11 de marzo de 1913 el Manifiesto *L'Arte dei rumori*, y Carlo Carrà el 11 de agosto de 1913, *La pittura dei suoni, rumori e odori*.
4. El título *Manifestazione Interventista* que hoy lleva el collage, puede haberle sido dado posteriormente, ya que en el momento de la impresión del número de *Lacerba* del 1 de Agosto, aún no se conocía la «declaración de guerra» que los futuristas pretendían provocar con sus tumultuosas manifestaciones.
5. Carta a Herwarth Walden del 2 de Marzo de 1954.

IV. El collage en Alemania en la época del expresionismo

En Alemania, hasta el final de la primera guerra mundial, el collage desempeña un papel fugaz. Los pocos artistas que lo practican parten de premisas distintas y pueden sólo en parte agruparse bajo el nombre común del *expresionismo.*

HILLA VON REBAY (1890-1967), que se dedicó intensivamente al collage, no puede encuadrarse en ninguna tendencia. Nacida en Estrasburgo, pasa sus años de estudio parte en Alemania y parte en Francia, visitando de muy joven las Academias de Arte de Düsseldorf y París. Toma parte en 1913 en el Salon des Indépendants, y en 1914 y 1915 en las exposiciones de la Berliner y Münchner Freien Sezession. Según sus propias explicaciones comienza a practicar el collage en 1913, sin saber nada de las obras cubistas o futuristas. Al principio realiza cuadros figurativos, de damas elegantes, escenas de alegre ironía o románticas y elegíacas, como el ameno *Conte champêtre*. En este trabajo le fascina sobre todo la precisión de líneas y formas que pueden lograrse con la tijera. Descubre con el collage la importancia del fondo blanco del cuadro, que aparece como espacio entre las formas.

En una exposición en Suiza a finales del otoño de 1915 conoce a Hans Arp, quien le obsequia con uno de sus collages abstractos. Tras esto, en 1916 toma la dirección del arte abstracto, que se refuerza al conocer en 1917 en Sturm al pintor Rudolf Bauer, al que admiraba profundamente. Simultáneamente ve los cuadros abstractos de Kandinsky. Las influencias de ambos artistas se reflejan en sus collages, por ejemplo en *Retrocediendo*, de 1918. Con la serie de collages abstractos que Hilla von Rebay desarrolla y en los que expresa contenidos emocionales, se adelanta a muchos artistas actuales. Con frecuencia pone temas musicales como base de sus composiciones que determinan sonido y ritmos. Recorta múltiples elementos formales de papeles monocolores o de finos motivos, disponiéndolos en combinaciones siempre nuevas. Sigue el impulso del momento, pero sin perder la composición de vista, distribuyendo formas y colores con la seguridad de un artista experto.

Los primeros collages que nacen en el propio círculo artístico alemán, son los de GABRIELE MÜNTER (1877-1962), la compañera de Kandinsky. Los realiza

en Munich en 1909-1911. Retroceden, en su inspiración, al arte popular campesino en el que los pintores que después constituirán el grupo «Blaue Reiter», descubren una fuente viva de renovación artística. Con su estilo *naif* estos cuadritos, que no sobrepasan el tamaño de una postal, están emparentados con las pinturas sobre vidrio de Kandinsky. En otras composiciones aparecen las tendencias expresionistas que se imponen en toda la pintura del círculo de Munich alrededor de 1910. En los paisajes hay cimas de montañas, árboles y pajares, dispuestos como siluetas de color que llenan el espacio en rítmica alineación. A los *Tiestos en la ventana* se les impone un orden geométrico por la división de los cristales. Estos collages poseen un cierto *charme* en su alegre colorido, no presentando por lo demás grandes pretensiones artísticas.

En 1914 NELL WALDEN (1887), casada con Herwarth Walden desde 1912, visita a Kandinsky y a Gabriele Münter, en Murnau. Contempla los cuadros sobre vidrio nuevos y viejos, que le inspirarán en su propio trabajo. En esta técnica pinta en 1915 cuadros religiosos y paisajes en estilo campesino-expresionista, pero pronto pasa a las composiciones abstractas, que surgen por la mera alegría del color. Por 1920-1921 introduce en estos cuadros collages de papeles dorados y plateados, que confieren una misteriosa fuerza luminosa a los tonos rojos-violetas y azules de la pintura.

Nell pinta además cuadros al óleo y al temple, que expone de 1917-1921 anualmente en Sturm. En 1924 pinta una composición abstracta en colores al temple y collage, con centros negros, de los que salen rayos de color (fig. 50). Al comienzo de la era nazi regresa a su patria sueca, pasando después a Suiza. Continúa haciendo poesía y pintando. En sus paisajes, que brillan en luminosos colores, pega a veces papeles rasgados. Hace unos años probó un nuevo procedimiento de collage en sus *Sgraffiti*. Grava redes de líneas blancas en placas negras, rellena las distintas partes con dibujos al pastel, recortados, consiguiendo refinados efectos de colorido. La primera mujer de Herwarth Walden, la poetisa Else Lasker-Schüler, utiliza el collage en las ilustraciones de sus libros. En *Der Malik*, de 1919, y en *Theben*, de 1923, pega papeles brillantes coloreados en sus dibujos, que les confieren un aire de cuento oriental.

De análoga forma PAUL BUSCH (1889) pega papeles en la acuarela *La escalera*, de 1918, para acentuar el contraste entre superficie y volumen, que adquiere una acentuación rítmica por medio de las escaleras que trepan en todas direcciones entre las casas. Busch, que ha pasado sus años de estudio antes de la guerra en Berlín, toma parte en 1921-1922 en las exposiciones de Sturm, y proyecta en 1922 decorados y trajes de colores brillantes para el «Baile de Sturm». A los figurines desmontables con articulaciones esféricas de bola se les precede el dibujo del *Bailarín*, de 1921 (fig. 48), en el que encontramos distintos papeles sobre la figura y fondo. Busch vive desde 1920 en Cottbus, donde era profesor de arte y enseñanza técnica.

El pintor ruso LASAR SEGALL (1891-1957), nacido en Wilna, utiliza el collage en ocasiones para enriquecer las texturas superficiales. Vive desde 1910 en Dresden, donde sigue la línea expresionista de «Brücke», tratando temas sociales en aguafuertes, litografías y cuadros, con los que adquiere renombre en la posguerra. El collage comienza por 1920. En *Acordeonista delante de la puerta*, el instrumento y los cristales de las ventanas están recubiertas con un papel de

estaño arrugado, que aporta luz a la triste representación. En *Mujer ante el espejo*, se mezcla en el contraste de superficies claras y oscuras. En este cuadro Segall pasa al «Nuevo Objetivismo», que desplaza el patetismo expresionista de su pintura.

Umfang acht Seiten

Einzelbezug 40 Pfennig

DER STURM

WOCHENSCHRIFT FÜR KULTUR UND DIE KÜNSTE

Redaktion und Verlag
Berlin W 9/ Potsdamer Straße 134 a

Herausgeber und Schriftleiter
HERWARTH WALDEN

Ausstellungsräume
Berlin W / Königin Augustastr. 51

DRITTER JAHRGANG | BERLIN MÄRZ 1913 | NUMMER 150/151

Inhalt: Für Kandinsky / Ila Prozor / F. T. Marinetti: Supplement zum technischen Manifest der futuristischen Literatur / Alfred Döblin: Futuristische Wortfreiheit / Offener Brief an F. T. Marinetti / Günther Birr: Gedichte / Guillaume Apollinaire: Pariser Brief / André Rouveyre: Fünf Originalzeichnungen

V. Collage y estructuras con diversos materiales en Rusia

Aparición del collage en la presentación de libros

La evolución de la técnica del collage en Rusia se puede reconstruir fundamentalmente a partir de los informes de los artistas rusos emigrados, ya que los catálogos y revistas de la época o han desaparecido, o son inaccesibles. De estas fuentes se deduce que en Rusia el collage empezó muy pronto y se practicó mucho.

Aparentemente el collage se introduce en 1912 con las publicaciones del círculo de jóvenes poetas, al que pertenecen Burlyuk, Chlebnikov, Krutschenic y Maiakovsky. Para abaratar las ediciones, encuadernan en rústica las hojas sueltas, formando pequeños tomos. Para la impresión emplean papeles de embalar y de colores; ocasionalmente se imprime sobre papel pintado. Los amigos de los artistas ilustran las páginas de texto y adornan las cubiertas con collages de papeles coloreados que atraen la atención. El Lissitzky, en un artículo publicado en el *Anuario Gutenberg 1926-1927*, dice de la estrecha colaboración entre poetas y pintores: «En Rusia un nuevo movimiento, nacido en 1908, ha unido desde el primer día estrechamente a pintores y poetas, y no se ha publicado casi ningún libro de poemas sin la colaboración de un pintor. Se han escrito los poemas con lápiz litográfico y se han pintado. Se han inscrito en madera. Los poetas han rellenado ellos mismos páginas enteras. Así, los poetas Chlebnikov, Krutchenic, Maiakovsky, Asseiev, trabajan con los pintores Rosanova, Gontscharova, Malevitch, Popova, Burlyuk y otros. No se trata de ejemplares de lujo únicos y numerados, sino de cuadernitos en rústica que hoy, prescindiendo de su contenido, debemos considerar arte popular.»

VIKTOR CHLEBNIKOV (1885-1922), guía intelectual de este grupo, publica sus primeros poemas en *Estudio de los impresionistas*, de N. Kulbin, en febrero de 1909, en un nuevo lenguaje libre. Kulbin, que fue médico militar, pintor y coleccionista, juega un papel activo en el movimiento literario y artístico. Chlebnikov recurre para renovar el lenguaje a las fuentes lingüísticas primitivas,

a las expresiones idiomáticas eslavas antiguas y a palabras populares, que trata de revivir. Recomienda la recreación de la palabra, a través de su descomposición, distorsión y transformación. Asimismo recomienda la anotación de simples fonemas. A parte del idioma «Zaum» (*Za-um* significa: más allá de la razón), que desarrolla a partir de estos elementos, inventa el «idioma de las estrellas», que consta de signos, letras, cifras y jeroglíficos de significado simbólico. Los filólogos han señalado el parentesco de sus poemas, en fonemas, con los himnos de sectas religiosas del siglo XVI, que sólo contenían sonidos con los que sus miembros expresaban en las reuniones su transporte místico y todos los estadios de alegría, tristeza y éxtasis.[1]

La incipiente revolución literaria entra en la línea futurista al llegar Marinetti a Rusia en noviembre de 1910. Recita sus propios poemas y los de sus amigos en conferencias en Moscú y San Petersburgo. El corresponsal en San Petersburgo del periódico de Trieste *Il Piccolo*, explica que se convierte en el hombre más actual de Rusia. Despierta enorme entusiasmo en el «Streunenden Hund», un local nocturno de San Petersburgo donde poetas y artistas sostienen sus discusiones. Marinetti es huésped de Kulbin y en su casa conoce a Chlebnikov.

Durante su estancia, aparece el *Manifiesto Futurista* en ruso, el 11 de febrero de 1910, traduciéndose en el mismo año los restantes manifiestos artísticos. Los rusos siguen la evolución italiana con gran interés y la palabra futurismo se transforma en el *leit-motiv* de todas las exposiciones, publicaciones artísticas y literarias.

En su exigencia de libertad poética, los rusos van más allá que los futuristas. En el manifiesto *Bofetada al gusto del público*, que publican Burlyuk, Krutschenic, Maiakovsky y Chlebnikov en diciembre de 1912 en Moscú, dan por acabada toda la literatura existente y exigen para los poetas, el derecho de «enriquecer su vocabulario con palabras arbitrarias y derivadas (neologismos)». En los juegos de palabras y cambios de sentido, los poetas «Zaum» se adelantan a la poesía dadaísta de Arp y a los poemas fonéticos de Hugo Ball. En la libre estructura de las páginas y en la tipografía desatada siguen a las «Parole in libertà» futuristas. Debemos contar con estos factores, si queremos tener una idea de las publicaciones a cuyo embellecimiento contribuyó el collage.

De ellas se conocen y conservan pocos ejemplos. La Gontscharova hace una portada-collage con una hoja de trébol, sobre papel de embalar marrón-amarillento, para *Mirskonsza (El mundo desde ese otro extremo)*. Es un tomito de poemas y textos en prosa de Krutschenic y Chlebnikov que aparece en agosto/setiembre de 1912. El título está pegado con papel más claro. En las páginas del libro, los textos han sido escritos a mano e ilustrados por Gontscharova, Larionov, Rogovin y Tatlin. El librito, del que se editaron 200 ejemplares con collages originales de la Gontscharova, se anuncia en un catálogo editorial de primavera de 1913 al precio de 70 kopeks, quedando agotado ya en esta época.

ALEKSANDR KRUTSCHENIC (1886) publica cerca de veinte pequeños tomos antes de la Revolución. Algunos aparecen en dos ediciones distintas y en general manuscritos e ilustrados por él mismo o por los artistas de su círculo de amigos. En la portada de la primera edición de *Porosiata (Los puercos)*, aparecido

en San Petersburgo en 1913, pega sobre papel verde la reproducción del retrato de una campesina de Malevitch. El cuadro (hoy en el Stedelijk-Museum de Amsterdam), se encontraba en el estudio de Puni en San Petersburgo, cuya viuda posee un ejemplar del librito. En febrero de 1914 aparece a la venta por 40 kopeks, *Postojannaia (El poema continuo)*, escrito en hojas sueltas de distintos colores. Los textos «Zaum» están manuscritos o impresos en disposición tipográfica libre y a veces rodeados de ilustraciones litografiadas abstractas. Parte de ellas son de Krutschenic y parte de su compañera OLGA ROSANOVA (1886-1918), que también colabora en el embellecimiento de sus restantes libros. Para *Zaumnaia-kniga (Libro Zaum)*, realiza en 1915 una cubierta-collage con un corazón rojo y un capullo blanco. En él se encuentra en la segunda página una composición geométrica de papeles recortados rosas.[2]

El libro *Vselenskaia Voyna (La Guerra Universal)*, que aparece en 1916 con el subtítulo *Collages en color*, contiene doce collages a toda página análogos a los anteriores. En la nota editorial en el dorso de la última página reciben la denominación de *Découpages en color*. Se trata de composiciones de formas abstractas planas de distintos colores, en parte dispuestas unas junto a otras y en parte cruzadas. Krutschenic escribió para estos collages textos poéticos cortos, referentes a la Guerra Universal, que según su profecía tendrá lugar en 1985. En el prólogo explica que los collages nacen del mismo espíritu de estructuración libre y abstracta que el idioma «Zaum», del que se declara creador. «La poesía *Zaum* tiende la mano a la pintura *Zaum*, cuya primera obra ha creado Rosanova. Otros que pintan también en este estilo, como Malevitch y Puni, le han dado el vacío nombre de *Suprematismo*. Me alegro de la victoria de esta pintura, que hará rabiar a las gentes de corazón estrecho y a los periodistas italianos.» En 1919 aparece un segundo cuadernito improvisado, cuyo título puede traducirse aproximadamente por *Zaumtchata (Los hijos de Zaum)* (fig. 51). El texto del poema está escrito a pincel con tinta roja sobre páginas de periódico, dobladas en forma de libro. VARVARA STEPANOVA (1894-1958), la mujer de Rodtschenko, las ilustra con composiciones suprematistas.

Ilya Zdanevitch, llamado ILIAZD (1904), permanece en contacto durante los años 1911-1914 con el círculo de poetas de Krutschenic, Maiakovsky, etc., tomando parte en sus manifestaciones y discusiones en Moscú. En 1917 regresa a su ciudad natal, Tiflis, agrupando a la juventud literaria a su alrededor. Funda la editorial Grado 41, en la que publica algunos poemas «Zaum», también con collages. En el librito de poemas y collages *1918*, impreso en 1917, se encuentran collages de Krutschenic y de su hermano K. Zdanevitch. Realiza unos collages para la publicación de sus propias obras teatrales (1919), dedicadas a la actriz Sofie Georgievnie Melnikova.

En la obra *Asno de alquiler*, el collage contiene las figuras abstractas de los tres protagonistas entre letras y otros elementos tipográficos. De él existen sólo veinte ejemplares.

Iliazd va a París en 1921 y se une a los dadaístas. Da conferencias sobre la literatura moderna en la Unión Soviética en el Café Caméléon de Montparnasse y en el estudio de Mme. Olénine d'Arnsheim de Passy. Iliazd pertenece a los organizadores de la famosa «Soirée Dada» que tuvo lugar el 6 de julio de 1923 en el Théâtre Michel, cuyo centro fue la representación de *Le Coeur à Gaz*, de

Tristan Tzara.[3] Él mismo recita en ella uno de sus poemas «Zaum». Por la misma época publica en su editorial el poema dramático *Ledentu le Phare*, cuyo texto se distribuye por las páginas en letras y cifras ordenadas geométricamente y agrupadas. La encuadernación de los trescientos ejemplares contiene un collage original de N. Granowsky, que también diseñó los decorados de *Le Coeur à Gaz*. Se trata de una composición severamente geométrica de papeles plateados y dorados sobre fondo marrón mate, con la que acaban las cubiertas-collages improvisadas rusas (Ill. 52).

El collage en el diseño de decorados y trajes

Los decorados y trajes que realizan en collages durante la primera guerra mundial tanto NATALIA GONTSCHAROVA (1881-1962) como ALEKSANDR SACHAROV (1886-1963), tienen poco que ver con la verdadera evolución artística de la pintura. Gontscharova los realiza en el marco de su colaboración con Serge de Diaghilev, para el que diseña en 1914 los primeros trajes y decorados del *Gallo de Oro*, en un estilo de colorido y suntuosidad orientales. Durante la guerra, en 1915, Larionov y Gontscharova se encuentran de nuevo con Diaghilev y Stravinsky en Lausanne. La Gontscharova diseña decorados y trajes (fig. 56) para *Liturgia*, un auto sacramental coreográfico que representa en siete cuadros la vida y sufrimiento de Cristo. Ocho figuras bíblicas dispuestas frontalmente constituyen el fondo del escenario. Ante ellas danzan los actores enmascarados. Correspondiendo a los severos gestos y movimientos, los trajes debían realizarse en materiales duros, como piel, madera y metal, y el telón se proyectó en metal laminado al estilo de los ropajes de los antiguos iconos. Gontscharova conserva algunos proyectos en collage para el vestuario de los querubines, que responden a la idea de los iconos bizantinos. Papeles dorados y plateados restituyen el brillante esplendor de los viejos cuadros de santos, y los bordes punteados de los vestidos imitan las joyas con los que estaban ataviados.

Los ensayos de *Liturgia* tienen lugar en 1915 en Lausanne, sin que la representación llegue a efectuarse. Pero los diseños de la Gontscharova son mostrados en Roma por ella misma y Larionov en círculo de amigos. La Gontscharova expone en 1917 cuadros y dibujos en la Casa di Bragaglia. En años posteriores realiza muchos figurines y máscaras en recortes de papel de color que, al contrario de las formas solemnes y estilizadas de auto sacramental, poseen toda la alegría y colorido del arte popular ruso.

Aleksandr Sacharov comienza sus estudios como pintor en París. Los reemprende al trasladarse en 1906 a Munich para su formación en la danza. Allí conoce a Yavlensky, que pinta en 1909 dos retratos suyos, *La pluma blanca* y *Los labios rojos*. En 1909 entra en la Unión de Artistas Nuevos, fundada por Kandinsky y Yavlensky. En sus exposiciones muestra muñequitas de cera vestidas con diseños que, según sus palabras, deben considerarse precursores de los collages que después adoptará en sus proyectos. Los emplea porque dan la precisión necesaria. Los primeros collages nacen durante los años de la guerra, que pasa con Clothilde von Derp en Lausanne, posiblemente bajo la influencia de los collages que Gontscharova hace para *Liturgia*, que con seguridad tuvo ocasión de ver.

En 1917 Yavlensky y Sacharov van con sus mujeres a Zurich, donde visitan en abril el Cabaret Voltaire (Hugo Ball, *Huida del Tiempo*, nota del 28 de abril de 1917). Yavlensky presenta Sacharov a Busoni, para cuya ópera *Turandot* (su primera representación tiene lugar allí en 1917) compone una serie de collages extraordinariamente delicados. Crea escenas de una suntuosidad de cuento oriental, con papeles coloreados, papel de estaño y brocados estampados, dando a la princesa una estilizada vestidura con delicados velos (fig. 55).

Tras una estancia en Estados Unidos, Sacharov se traslada a París, donde continúa sus collages. La Alta Costura parisina confecciona, según sus figurines, lujosos trajes para él y Clothilde von Derp, que como él subraya en el artículo «L'Art et l'Esprit de la Danse», tienen gran importancia para el estilo de sus bailes. Trabaja con extraordinario cuidado en todos los detalles de los cortes, motivos y composición de colores. El collage del traje de una «pavana fantástica» da una idea de las refinadas tonalidades de las telas, llenas de lentejuelas, que rodean el cuerpo en amplias tiras. Sacharov diseña muchas más escenografías en collage, que se adaptan al carácter de los ballets. Compone al estilo de la Commedia dell'Arte un precioso decorado, con un tablado de comedia pueblerino delante de un río y como fondo una ciudad iluminada en el crepúsculo. En 1930 realiza un proyecto para el decorado de un ballet, basado en una narración de Aleksandr Kuprin, en el que vuelve a surgir algo del espíritu de las viejas leyendas rusas.

Junto a los trabajos ocasionales nacen muy pronto en la Unión Soviética los verdaderos cuadros-collages. Son óleos en los que el pintor ha pegado elementos de papel. La primera obra de este tipo, de la que tenemos noticia, la presenta ARISTARC LENTULOV (1882-1943) en febrero de 1913 en la segunda exposición del grupo artístico «Valet de Carreau», que había fundado con Larionov y Gontscharova en 1910. Si bien la amarillenta reproducción de un periódico de la época nos da sólo una vaga idea de este cuadro, los críticos en cambio lo describen con detalle. En un artículo titulado «Borrones de tinta», publicado en *Moskovskij Listok*, S. Arkadi Irissov estalla de indignación: «Imagínense ustedes un enorme lienzo que no sólo está manchado con distintos colores, sino que además tiene pegados pedazos de papel de embalaje, cartón ondulado y papel de estaño. En la parte superior del cuadro se reconocen las únicas rayas con sentido, que representan una cruz rota. El cuadro se llama *Moscú* y ha salido del pincel de Lentulov, un intrépido joven que no sólo no teme dar su dirección en el catálogo, sino que además nos da su número de teléfono.»

Otro crítico que firma W. B., compara en el periódico *Russkoie Slovo* los cuadros de la exposición del Valet de Carreau con los dibujos de dementes que el Dr. Karpov había mostrado en un congreso de psiquiatras en Moscú, y de los que en su opinión no se diferencia en nada. Ataca especialmente a Lentulov, cuyas obras ocupan el mayor espacio en esta exposición: «Imaginen un lienzo de 2 m de largo con el título *Moscú* en todo su perímetro. En él la vieja capital está representada con papelitos de colores como los que se emplean en Pascua para decorar los huevos. Sobre estos papelitos, están pegados los envoltorios de los bombones más baratos. Sus estudios *no naturalistas* están hechos de la misma forma, y no puede reconocerse cuál representa una *Datscha* en *Kisslowodsk* y cuál un *jardín eléctrico con una fuente*.» El periódico fotografía el collage de *Moscú*, de Lentulov, y también la *Dama en el tranvía*, de Malevitch, y la redacción hace

notar: «Publicando las obras del "Valet de Carreau", la redacción considera su deber advertir que no se trata de mixtificaciones, sino de auténticas fotografías de cuadros que ha tomado nuestro fotógrafo.» Lo primero que advertimos en el cuadro-collage de Lentulov, es su falta de relación con los *papiers-collés* cubistas de la misma época. En la composición de estructura dinámica y rítmica, aparecen las tendencias del futurismo italiano por las que también está influenciada la pintura rayonista de Larionov y Gontscharova.[4] Pero como los verdaderos modelos de los collages de Lentulov están en las decoraciones multicolores del arte popular, los huevos de Pascua, etc., el iracundo crítico no deja de tener algo de razón.
El crítico A. Grischtchenko es el que mejor caracteriza el estilo de los cuadros que Lentulov presenta, en febrero de 1914, en la tercera exposición del Valet de Carreau (*Novy*, 7/II/1914): «Se pueden considerar simplemente impresionismo al estilo ruso. Las laminillas plateadas y doradas que pegan, resaltan el efecto de alegre despreocupación.» En esta exposición del Valet de Carreau de 1914, se exponen también collages Piotr Kontchalovsky, Vassily Roshdestvensky y Aleksandra Exter. Lo que Grischtchenko escribe sobre los cuadros de Kontchalovsky es tan ilustrativo del estilo de su pintura, que vale la pena citarlo textualmente: «Dije al entrar que los cuadros de esta exposición debían considerarse desde el punto de vista de la pintura decorativa. En efecto, tanto si Kontchalovsky pinta montañas en el Sur de Francia, un desnudo o el Puerto de Cassis, reconocemos en cada caso las características comunes de esta pintura: la misma factura (forma de pintar, de extender los colores). En toda la superficie se trata a los objetos de forma igual. En todas las obras el cielo está pintado del mismo azul, como si se hubiera regado con ultramarino... Las etiquetas pegadas, papeles, tapices y pedazos de periódico, no corresponden en nada a la forma de ser de este artista. Este método de Picasso lo entiende de una forma curiosa y torpemente realista. Picasso pretende lograr con distintas facturas un efecto de volumen en el cuadro, mientras que aquí el recorte de periódico sigue siendo únicamente un recorte de periódico...»

Dentro de los artistas del Valet de Carreau, PIOTR KONTCHALOVSKY (1876-1956), y Lentulov, con Falk y Maschkov, forman al llamado «Grupo de los cézannistas», que ven en Cézanne al mayor renovador y aceptan su concepción del cubismo. Tras la Revolución, ambos son maestros en los «Wchutemas» de Moscú (Talleres Superiores de Técnicas Artísticas). Lentulov trabaja también como escenógrafo en el Teatro de Cámara de Tairov. Kontchalovsky recibe la aprobación oficial posteriormente, con sus retratos de interesante colorido, bodegones y paisajes.

Influencias cubistas

Mientras que no conocemos ni uno de los collages citados de Kontchalovsky y Roshdestvensky, por lo menos uno de ALEKSANDRA EXTER (1884-1949) está reproducido en la monografía de I. Tugendhold, que aparece en Moscú en 1922. Se trata de un *Bodegón*, de 1913, con una botella, un vaso y una manzana sobre una mesa oval, en el que aparecen pintadas grandes letras al estilo de los cubistas franceses, y etiquetas pegadas con inscripciones en francés y alemán (fig. 53). Grischtchenko nos indica que también ella «pega recortes dorados». Sobre su estilo

de composición observa que separa color y forma en partes distintas del cuadro. Con ello, define el principio del cubismo sintético, cuyo ideal se refleja en estos bodegones.

La Exter, que ha crecido en Kiev, donde dirige una escuela de arte en los años 1918-1919, emprende antes de la guerra largos viajes por Francia e Italia. Como dicen sus amigos y enemigos, ella está siempre dispuesta a descubrir lo más nuevo y apropiárselo. Su pintura queda, pues, sujeta a influencias poco duraderas. De los cuadros del cubismo analítico toma el colorido local, grisáceo. Pronto pasa, sin embargo, a tonalidades más ricas e intensivas. En los cuadros de ciudades del año 1914-1916, se mezclan las influencias de Delaunay y de los futuristas que ha conocido en Italia. En 1914, toma parte en la Exposición Internacional Futurista de la Galería Sprovieri, y conoce allí a Balla y Boccioni.

Los contactos de Rusia con Occidente son constantes y cada fase de la evolución francesa es conocida inmediatamente en Moscú. I. Morosov y S. Schtchukin crean sus colecciones, desde principios del siglo, en las que está óptimamente representada la pintura francesa, de los impresionistas hasta los fauvistas y cubistas. Schtchukin pasa a ser el cliente extranjero más importante de Kahnweiler, que relata: «Cuando tenía un número grande de cuadros de Picasso, telegrafiaba a Schtchukin, y éste venía en seguida de Moscú.»

También los cubistas de la Section d'Or son pronto conocidos en Rusia. Gleizes, Le Fauconnier y Lhote, toman parte en las exposiciones del Valet de Carreau y el libro de Gleizes y Metzinger *Du Cubisme*, de 1912, aparece al año siguiente en traducción rusa. Además, numerosos artistas rusos viajan a París e Italia.

La pintora LIUBOV POPOVA (18891924) visita en 1910 a Marinetti en Milán, para transmitirle saludos de Kulbin. Pasa el invierno de 1912-1913 con la UDALZOVA en París, durante el cual ambas trabajan con Le Fauconnier y Metzinger. Desarrollan un estilo cubista personal, aunque, siguiendo la influencia francesa de Braque, la Udalzova escribe sobre unas notas en su cuadro *En el piano*, de 1914 (Société Anonyme, Yale University), el nombre de «Bach» en letras grandes. La Popova imita en su composición oval del *Violín*, de 1914, los elementos habituales de los *papiers-collés* cubistas: naipes, papel pautado y tapices. En *Bodegón italiano*, pega auténticos recortes de *Le Figaro;* las iniciales de *Lacerba* indican simultáneamente su conexión con los futuristas (fig. 54).

Los contactos y discusiones con el futurismo reviven en enero de 1914 con el segundo viaje de Marinetti a Moscú, a donde llega invitado, para dar más conferencias, por el crítico de arte Tasteven. Esta vez tropieza con la oposición de los pintores que rodean a Larionov, que entre tanto han fundado el grupo «Cola de Asno». Éstos se han independizado de los italianos y se sienten los verdaderos futuristas. Larionov propone recibir al traidor del futurismo con huevos podridos, mientras Tasteven lo quiere hacer con rosas.

Yakulov, Rodtschenko y su mujer Olga Rosanova, ruegan a Marinetti que dé a conocer sus obras en Occidente, y la Rosanova pronto es invitada a la exposición de la Galería Sprovieri. En *Geografía*, de finales de 1914, aparecen las influencias futuristas. En el centro de una composición abstracta de superficies giran como atrapados en la rotación de una rueda, los nombres de Francia, Inglaterra, Holanda, Bélgica y América. Estos textos distribuidos dinámicamente

podrían haberle sido sugeridos por los collages de Carrrà *(Fiesta patriótica)*. En general podemos concluir, que los collages de estos artistas rusos se inspiran en el cubismo, mientras que su pintura muestra tendencias futuristas.

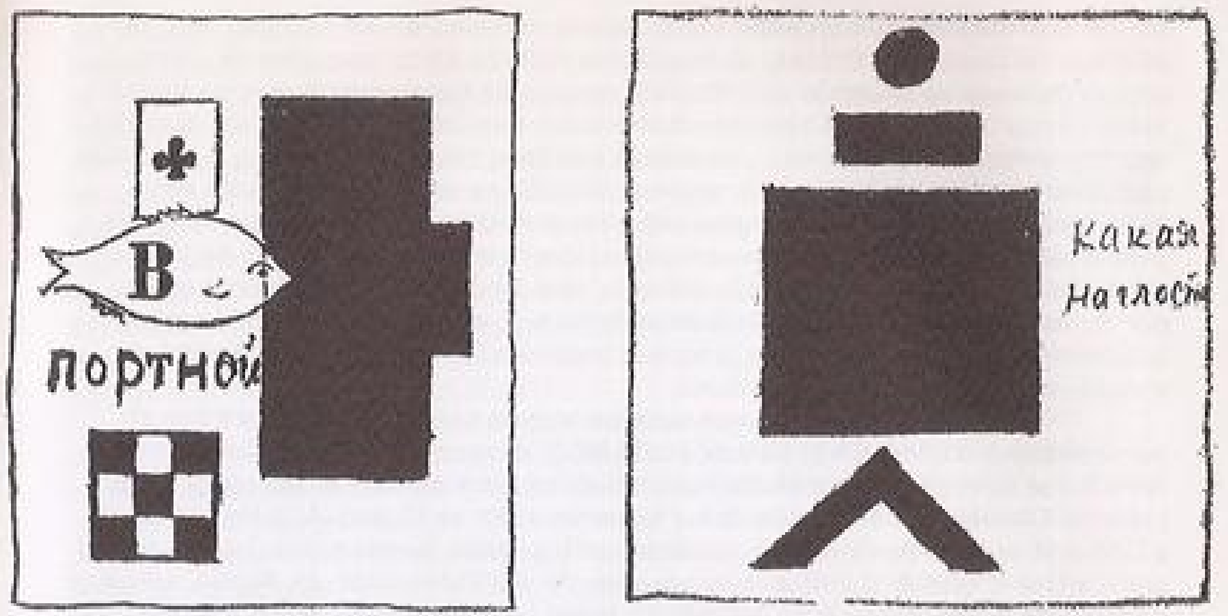
Malevitch, Tatlin y su circulo

En la pintura de KASIMIR SEVERIONOVITCH MALEVITCH (1878-1935), a los logros cubistas y futuristas se unen particularidades propias, especificamente rusas. En 1913-1914 realiza algunos sorprendentes collages. Produce varios cuadros de formas cilíndricas y cónicas, con motivos campesinos, en los que se percibe de forma clara la influencia de Léger. Malevitch designa su propio estilo en el catálogo de la Exposición de Otoño de la Unión de la Juventud de San Petersburgo, en 1913, como «realista Zaum». Con ello quiere explicar que los elementos cromáticos y formales se disponen, siguiendo el espíritu del «Zaum», según el libre arbitrio del artista. Estos cuadros, junto a otros que llama «cubistas-futuristas», los muestra en la exposición de «Blanco», organizada por Larionov en Moscú en marzo/abril de 1913. Larionov explica que en sus últimas obras, el *Afilador* y *Descomposición dinámica*, se expresa una nueva tendencia futurista por medio de la representación de fases continuas de movimiento y funciones mecánicas.

En dos obras, *Guardia* y *Dama en el tranvía*, que Malevitch ya ha presentado en febrero de 1913 en la exposición del Valet de Carreau, es inequívoca la influencia de los cuadros cubistas analíticos de Braque y Picasso. Ésta domina también en otras composiciones, como *Instrumento musical* y *Escritorio en la habitación*. Los motivos reales que resaltan en la composición de superficie abstracta, *Dama en el tranvía*, se refuerzan en el boceto-modelo, donde aparecen una cabeza masculina con un hongo, un pecho femenino, un billete de lotería, un brazo con una mano y unas ruedas. Todo ello en una construcción espacial con rejas y una escalera.[1] En el óleo, algunos de estos detalles han sido sustituidos por elementos cubistas, como las uvas y la botella, de un bodegón ya indicado. Pese a esta disminución, las partes reales conservan un carácter provocativo que no poseen en los cuadros y collages cubistas.

En ellos se hace vigente la *teoría de la unión alógica de objetos extraños*, de la que Malevitch ya se ocupaba en 1911. En el dorso del cuadro *Violín y vaca*, anota: «La lógica ha sido siempre un impedimento para los movimientos nuevos y subconscientes. Para liberarnos de este prejuicio se ha creado el *Alogismo*. La contraposición de dos formas, como la vaca y el violín dentro de una estructura cubista, muestra una de las fases de la lucha contra los prejuicios burgueses.»* Estas afirmaciones nos hacen pensar involuntariamente en el *Encuentro casual de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de operaciones*, de Lautréamont, que los surrealistas convierten en su credo. Coinciden además con el programa de los poetas «Zaum», que Malevitch frecuenta.

En el cuadro *Un inglés en Moscú*, se encuentran la más extraña mezcla de objetos populares heterogéneos (1914): una iglesia pequeña y un pez grande, una pequeña escalera y un gran sable, un candelabro y una cuchara de madera, distribuidos en campos de color, completan el retrato partido del inglés.



Kasimir Severionovitch Malevitch, *Sastre* (izquierda) y *Qué insolencia* (derecha), 1913-1914.

En la parte superior se leen inscripciones carentes de significación: «Oscurecimiento parcial» y «Club Hípico».

Si bien existe un cierto parentesco, quizá casual, entre *Un inglés en Moscú* y los cuadros y dibujos de Juan Gris de 1912-1913, el *Bodegón con Mona Lisa* (fig. 58), de 1913, está en la dirección opuesta a los bodegones-collages con grabados de Gris del mismo año. Ambos artistas oponen sus nuevas estructuras a la pintura tradicional superada y Malevitch la hace con una energía aún mayor, rayando en diagonal la reproducción de Mona Lisa rota en la parte superior. Junto a ella coloca en rectángulo, precursor de la pintura abstracta suprematista. Pega, además, tiras de papel con ornamentos, y bajo la Mona Lisa pone el texto recortado: «Se traspasa vivienda en Moscú». En la pintura se repiten las palabras: «Oscurecimiento parcial». Seis años después, ya en época dadaísta, Marcel Duchamp blasfema de la Mona Lisa pintándole un bigote.

El primer cuadrado de Malevitch se encuentra en un telón para *Victorias sobre el Sol*, ópera futurista con texto de Krutschenic y con música de Matiuschin, que va en contra de todas las reglas del arte. En el estreno, que tiene lugar en diciembre de 1913, en el teatro Luna-Park de San Petersburgo, Krutschenic lee un prólogo de Chlebnikov ante el telón diseñado por Malevitch, que después es rasgado. Malevitch hace además los decorados y trajes de cable, cartón y cartón-cuero, transformando a los actores en robots a la manera de los dadaístas del Cabaret Voltaire.

Aunque hoy ya no se duda de que el célebre cuadro *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (Museo Nacional Ruso, Leningrado), fue realizado en 1913, el paso de la pintura sintético-cubista al abstracto, tiene lugar en lentas etapas.

en las que desempeñan un papel esencial dos collages de 1914, *Dama ante la columna de anuncios* y *Soldado de la primera división*. La composición de *Dama ante la columna de anuncios* está dividida en campos cuadrados de colores brillantes. En otros campos se han pegado elementos fragmentados. Entre ellos, una cifra, una tira de texto impreso, una muestra de bordado, restos de puntillas e ilustraciones recortadas. En *Soldado de la primera división* se atenúa el contraste entre superficies llenas y vacías, de manera que los elementos reales se extiendan más visiblemente. A las palabras «Jueves», «Presidente Wasniezov» y «Caja de tabaco» añade un número, un sello y un termómetro,[7] que produce un sorprendente efecto por su realismo. La composición que contiene en lugar prominente un simple cuadrado caracteriza el *estilo alógico*, que convierte los collages de Malevitch en verdaderos precursores del dadaísmo.

Junto a Malevitch, que muestra nuevos caminos a la pintura con el suprematismo, VLADIMIR E. TATLIN (1885-1953) desempeña un papel decisivo en los años anteriores a la guerra. Utiliza materiales poco usuales en la configuración plástica. Comienza sus estudios como pintor en 1909, en Moscú. Al principio sigue a Cézanne, aunque se ve influido también por los viejos iconos rusos. Traba amistad con Larionov, que le invita a la exposición de 1912 de «Cola de Asno». Larionov cuenta que Tatlin se mantuvo alejado de todas las discusiones sobre arte del momento. Sólo se ocupa de sus problemas, buscando soluciones claras y sencillas para ellos. Tatlin observa personalmente que jamás perteneció a grupo alguno.

En 1913 viaja a Berlín con unos amigos músicos, ucranianos, a una exposición de arte popular ruso, ganando allí algo de dinero como «cantante ciego». La cantidad alcanza para una estancia de pocas semanas en París. Su ilusión es visitar a Picasso en su estudio. Más tarde, explicará que el gran impacto no se lo produjo la pintura de Picasso, sino un bodegón, hecho de cable, cartón y madera, posiblemente uno de sus *Instrumentos musicales*. Ante él, pensó súbitamente lo que podía hacerse en el arte con los materiales más corrientes bien empleados.

A su regreso, Tatlin comienza a trabajar inmediatamente en cuadros en relieve, para los que emplea toda clase de materiales: madera, metal, papel, vidrio, estuco, etc., y además limaduras metálicas y trozos de cristal, con los que recubre las superficies. En estos trabajos le preocupa esencialmente el poner de manifiesto el poder expresivo del material. El inicio de estos nuevos trabajos, que él mismo denomina «relieves pictóricos», lo representa *La botella*, hoy desaparecido (fig. 59). Tres elementos en disposición diagonal cubren el fondo: en la parte superior izquierda se ve un pedazo de hojalata, sobre el que está pintado una botella, de cuyo vientre resalta un pedazo de metal tensado por un cable. En la parte inferior derecha vemos una tapicería pegada, con un dibujo de cuarterones que simula un relieve, y en el centro se encuentra una amplia banda de metal arrollado, que permite percibir plenamente la tercera dimensión. Desde los primeros relieves auténticos, Tatlin utiliza material viejo, confiriéndole un carácter específico. Pega una vieja tapicería bajo pedazos de madera o clava sobre una pesada placa vertical una lata de conservas abollada, con la etiqueta medio arrancada y un vidrio de ventana roto. Pese a renunciar, al contrario de Picasso, a toda temática figurativa, estas obras contienen un enigmático mensaje.

En la siguiente época, las composiciones se simplifican y los distintos materiales aparecen más sobriamente. Tatlin emplea únicamente metal y madera,

en formas precisas, planas y redondeadas. Sitúa materiales compactos y transparentes juntos, coloca superficies oblicuas al fondo y proyecta así las composiciones al espacio abierto. Según Larionov, estos elementos formales matemáticos inspiraron a Malevitch sus cuadros suprematistas. En 1915 comienzan los *Contrarrelieves*, que cuelga de cables, oblicuamente a los ángulos de la habitación en que se encuentran. Forman extraños y fantásticos cuerpos voladores de alas ladeadas, planchas y lazos: símbolos de la Era de la Técnica, de efecto más amenazante que esperanzador.[8] Tatlin muestra su primer cuadro en relieve en invierno de 1913-1914, en el estudio de Moscú, que comparte con Aleksandr Wessnin. Asisten a la exposición Tramway W en Petrogrado, que se inaugura en febrero de 1915 y en la que Malevitch presenta *Un inglés en Moscú*, *Dama ante la columna de anuncios* y otros cuadros de los años 1912-1914.

La exposición 0,10, organizada por Puni y su mujer, en diciembre de 1915 en Petrogrado, dedica un espacio a las obras de Tatlin, en el que pueden verse cinco de sus relieves angulares. Se publica para la ocasión un folleto ilustrado con datos autobiográficos de Tatlin, uno de los documentos principales que poseemos para fechar sus primeras obras. En otra sala, Malevitch expone por primera vez un gran número de sus cuadros suprematistas, lo que lleva a fuertes controversias entre ambos pintores. IVAN PUNI (1894-1956) (después Jean Pougny, en Francia) y su esposa XENIA BOGUSLAVSKAIA, organizan en febrero de 1915 la exposición Tramway W. Esto era el nombre de la línea de tranvía que conducía al barrio más extremo de Petrogrado. Ambos presentan collages en la exposición. Se basan claramente en antecedentes franceses. Puni ha estado en París en 1910, y en 1913-1914 vuelven ambos de nuevo allí. En *Bodegón con taza y cuchara* de Puni (1914), tenemos una composición de superficies cubistas del período sintético incipiente, pero unos recortes de periódico rusos junto a una tapicería estampada permiten concluir que el collage nació tras el regreso de Puni a Petrogrado al estallar la guerra. En *Silla y zapatos* (fig. 60) vemos un botín de moda entre pedazos de tapicería y fragmentos de periódico. Estos se sobreponen densa y turbulentamente y están rodeados de texturas puntillistas a pincel. La obra tiene un mayor carácter ruso. En *Tocador* se refleja el mundo íntimo y femenino de Xenia Boguslavskaia. Es un collage lleno de recuerdos de París: entre finas telas y los típicos papeles pintados imitando las aguas de la madera, aparecen fotos de una revista de modas parisina, la tapadera de una polvera y medio lápiz de labios. La divertida composición muestra el *charme* con que el artista aligera la severa estructura superficial.

Puni explica que el interés despertado en Francia durante 1913-1914 por el empleo artístico de hierro, cartón, papel y madera, que repercute en Rusia por los mismos años, provoca una especie de fetichismo artístico por los materiales reales. Él mismo tiene una tendencia íntima hacia los objetos banales y sin valor. «Los botones de mi chaqueta son más bonitos que las obras maestras de los clásicos... El hierro sin elaborar es más bonito que los metales nobles», dice en una discusión que tiene lugar coincidiendo con la exposición 0,10.

Puni se reconoce oficialmente suprematista en estas manifestaciones, y a partir de 1915 realiza una serie de relives en madera, metal y cartón basados en dibujos suprematistas. Los tonos tenues, negros, grises y plateados, y los efectos de luz y sombra que provoca con formas curvas o cristales transparentes,

dan a estas construcciones un equilibrio fino, lábil. En contacto con Chlebnikov y sus amigos, Puni pinta cuadros con letras, entre ellos uno de 1916 en el que sólo aparece el título, *Baños. Huida de las formas*, de 1919 (Museo Nacional Ruso, Leningrado), es un cuadro posterior con letras distribuidas al azar entre círculos y franjas de colores, que equivale a un collage.

Puni vuelve al verdadero collage al decorar en 1921, en Berlín, las salas de Sturm para una exposición de sus cuadros y dibujos. Entre los cuadros concretos y abstractos en parte aparecen formas geométricas sencillas, motivos en papeles de colores recortados y grandes letras y cifras, extendiéndose sobre las ventanas y el techo. Sobre una puerta se halla una gran composición figurativa, con un acróbata, con pelota y aro, que cae. Puni proyecta decorados y trajes de análogo estilo para un «Baile de Sturm».

En Berlín, Xenia Boguslavskaia practica ocasionalmente el collage. Uno de los que realiza es un bodegón de formas libres y movidas, con una botella, en la que está pegado un recorte de un periódico alemán a modo de etiqueta. En 1923 los Puni se van a París y, dos años más tarde, Puni da un giro impresionista a su pintura.

Mientras que la exposición 0,10 en Petrogrado se considera la última exposición futurista —a lo que la crítica opina que sería deseable que la predicción fuera cierta—, en Moscú continúan las discusiones sobre las estructuras de distintos materiales de Tatlin, que llevan a manifestaciones y contramanifestaciones. Larionov explica con placer que, ya en 1915, al darse a conocer los relieves de Tatlin, el círculo futurista organizó una exposición de obras que parodiaban estas creaciones. Maiakovsky expuso allí un relieve en el que estaba empotrado un ventilador y Larionov puso su hongo sobre él e hizo que diera vueltas.

MIJAIL LARIONOV (1881) realiza un cuadro con diversos materiales dadaístas, una réplica plástica de *Manya*, de la que se conocen dos versiones: un óleo y una acuarela. El relieve consta de dos partes (fig. 61). Arriba está clavada una tablilla con el perfil de un fumador en yeso, con una pipa hecha con una pajita y un tapón de algodón. El personaje femenino de la parte inferior está vestido con papel enrollado en espiral fijado con grandes clavos al torso; un clavo forma un ojo. En 1915 Larionov crea un relieve de cartones y superficies metálicas, clavado sobre un fondo de color y atado con cordeles. Sólo se conoce por fotografías.

En la exposición Magazin, que Tatlin organiza como acto de protesta contra la última exposición del Valet de Carreau, completamente reaccionaria a los ojos de los vanguardistas, aparecen nuevos artistas junto a los ya conocidos, con cuadros de diversos materiales. Ivan Klyun, en realidad llamado Klyunkov y que pertenece al círculo de amigos de Malevitch, expone un relieve con discos de madera y partes de instalaciones telegráficas. De L. Bruni, que se une a Tatlin, se puede ver una construcción de tela, vidrio y metales montada con cuerdas sobre un esqueleto de madera. Savyalov está tan influido por Tatlin que uno de sus contrarrelieves de 1916-1917, de hierro y madera pintada, es tratado por la crítica, en 1922, como una obra del maestro.

Junto con Yakulov y Rotschenko, Tatlin efectúa, a principios de 1917, la decoración del Café Pittoresque de Moscú (fig. 67), punto de reunión de la vanguardia literaria y artística que corresponde al «Perro Errante» en Petrogrado.

Las estructuras en hojalata, vidrio y placas de madera pintada forman superficies que cruzan los rincones de la sala a modo de contrarrelieves, revisten el estrado y cuelgan de la cúpula de cristal. K. Umansky relata la impresión que le produjo, en su libro *Arte Nuevo en Rusia:* 1914-1919 (Munich, 1920): «¿Son aviones, dínamos o acorazados? El observador percibe un dinamismo incontenible en estas estructuras semimecánicas, semidecorativas, cuya estructura nos habla del misterio de la máquina moderna, produciendo un extraña inquietud.»

El arte soviético bajo el signo de la Revolución

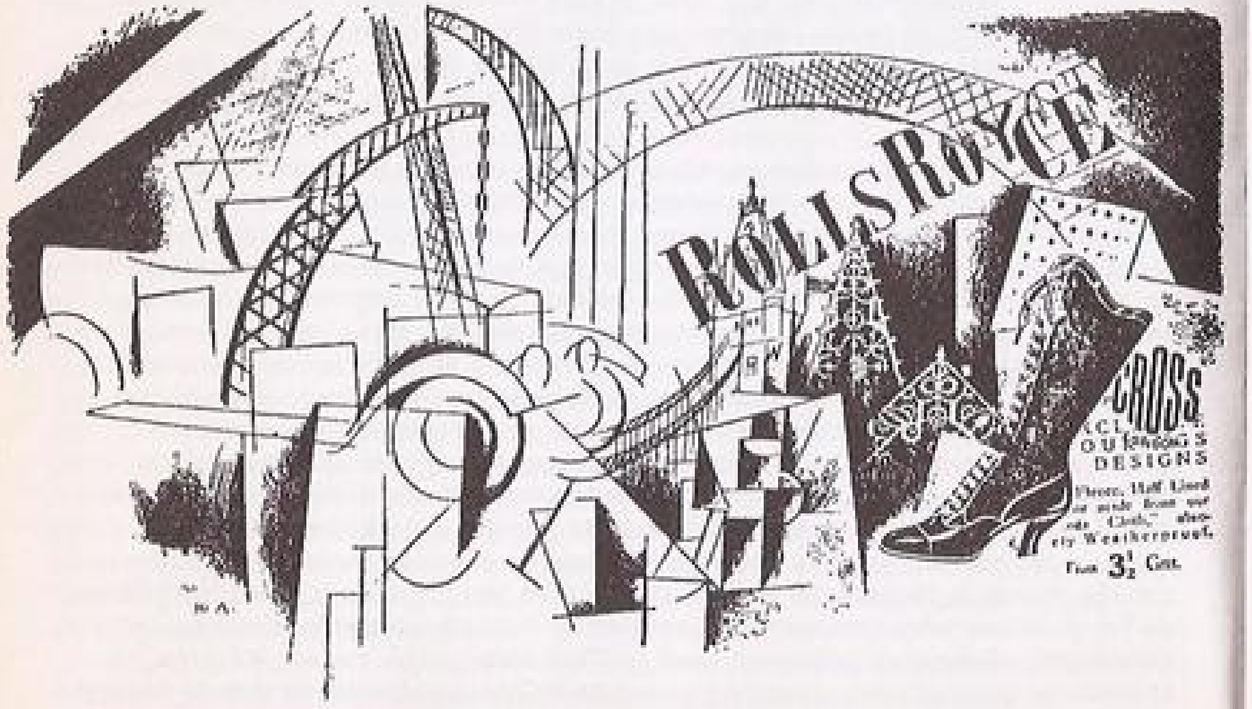
Con la Revolución, los artistas se ven abocados a nuevos problemas. Son éstos el adorno de calles y plazas para las fiestas de la Revolución, así como carteles y diarios murales para los clubs proletarios y lugares de propaganda del Ejército Rojo. La ROSTA, Agencia de Telégrafos Rusa, marca el estilo de este arte de agitación imprimiendo las noticias en forma de *aleluyas*. Estas se exhiben en las ventanas de las tiendas, por aquel entonces vacías, paredes de fábricas y cantinas militares. Se pegan a los trenes de instrucción que viajan a todos los puntos del frente con libros y películas. El material de propaganda para las concentraciones políticas debe reunirse sobre la marcha, naciendo en estos años los grandes murales con consignas revolucionarias y noticias con titulares mezclados entre documentos gráficos. Como dice Kluzis, uno de los cartelistas renovadores, estos murales determinan la futura evolución de la composición fotográfica.

Entre los artistas que trabajan para la Rosta destaca especialmente Maiakovsky, junto al pintor Lebedev, que logra eficaces escaparates con sus drásticas caricaturas. Saluda alborozado la salida del arte de las academias y museos y proclama: «Las calles son nuestros pinceles y las plazas nuestra paleta.»

Todos los artistas de rango y nombre se ponen a disposición de los comités revolucionarios para la decoración de las fiestas públicas. Maiakovsky se traslada en 1919 de Petrogrado a Moscú, proyectando en los años siguientes anuncios para la naciente industria soviética. Chagall es nombrado en setiembre de 1918 Comisario de Artes Plásticas del Departamento de Witebsk. Se dirige a todos los pintores y aprendices locales para que adornen las calles en la conmemoración de Octubre y les insta a proyectar carteles de gran formato. Pero las vacas de colores y los caballos que cabalgan hacia el cielo, que aparecerán sobre todas las paredes, sólo encuentran una aceptación parcial entre las autoridades comunistas. Natan Altman proyecta, para el primer Aniversario de la Revolución de Octubre, una decoración moderna abstracta para la Plaza del Palacio de Invierno de Petrogrado. Una estructura suprematista de grandes superficies multicolores planas y abombadas, rodea la Columna Alejandro, y distintas composiciones de colores animan la fachada del Palacio, en la que se han colocado grandes fotografías de los gloriosos jefes campesinos y proletarios. Xenia Boguslavskaia realiza una decoración geométrica policroma para la Plaza Uritzkij. En cambio, el joven Mansourov pinta grandes carteles con representaciones patrióticas para la fachada del Hôtel D'Angleterre.

En Moscú, YURIJ ANNENKOV (1894) decora la Plaza Roja y la tribuna desde la que hablará Lenin, en el Aniversario de la Revolución de Octubre en 1918. En 1920 recibe el encargo de diseñar para la celebración del Primero de Mayo en Petrogrado, los decorados y trajes de la representación histórica *La toma del Palacio de Invierno*, el impresionante espectáculo de masas escenificado por Evreinov. 8000 participantes, artistas de teatro, ballet y circo llenan la plaza, a los que se unen los marineros y soldados del Ejército Rojo. Annenkov ha colocado enormes decorados pintados, que se alzan hasta el tercer piso del Palacio de Invierno. Desde 1917 se dedica a la escenografía y en su manifiesto *Teatro hasta el Fin*, publicado en 1921 por la revista *La Casa del Arte*, defiende un teatro integral basado en construcciones abstractas, dinámicas, de diversos materiales, animadas por proyecciones de luz y color. En 1922 diseña un decorado móvil cinético y trajes mecánicos, los primeros de este estilo, para la representación de *Gaz*, de G. Kaiser, en el Gran Teatro Dramático de Petrogrado.

Annenkov realiza su *ex-libris* antes de la Revolución. En él aparece un periódico sobre una mesa con noticias de la guerra —en la ortografía de la época zarista— dibujado en perspectiva deformada. Añade a pluma sobre el periódico unos detalles anecdóticos, como un ratón y una mosca, y en el suelo un zapato y un libro. El dibujo a pluma *Burgueses*, de 1917, reaparece citado como collage en el catálogo de la exposición de 1964, «Dibujos y acuarelas desde finales del XVIII hasta principios del siglo XX procedentes de colecciones privadas», de la Academia de Arte del Estado de Leningrado. Según Annenkov se trata de la ilustración de un

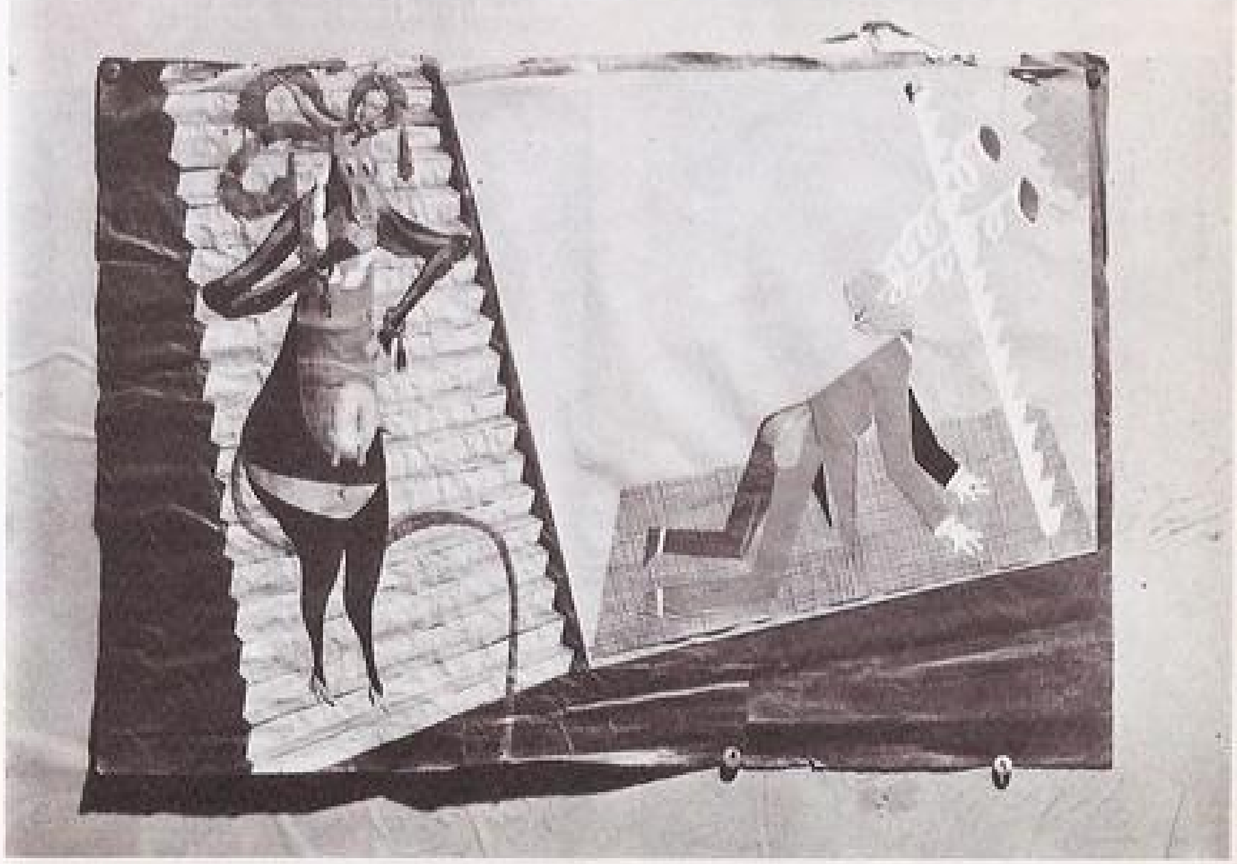


Yurij Annenkov, *Rolls Royce*, 1921.

44. Ottone Rosai, *Dinamismo del Bar San Marco*, 1913-1914.

45. Antonio Marasco, *Bodegón con jarro*, 1917.

46. Farfa, *Soubrette*, 1927.



47. Ivo Pannaggi y Virgilio Paladini, cartel-collage, 1922.

48. Paul Busch, *El bailarín*, 1921.

51. Varvara Stepanova, cubierta-collage, alrededor de 1919.

52. N. Granowsky, cubierta-collage, 1922.

53. Aleksandra Exter, *Bodegón*, 1913.

54. Lyubov Popova, *Bodegón italiano*, 1914.

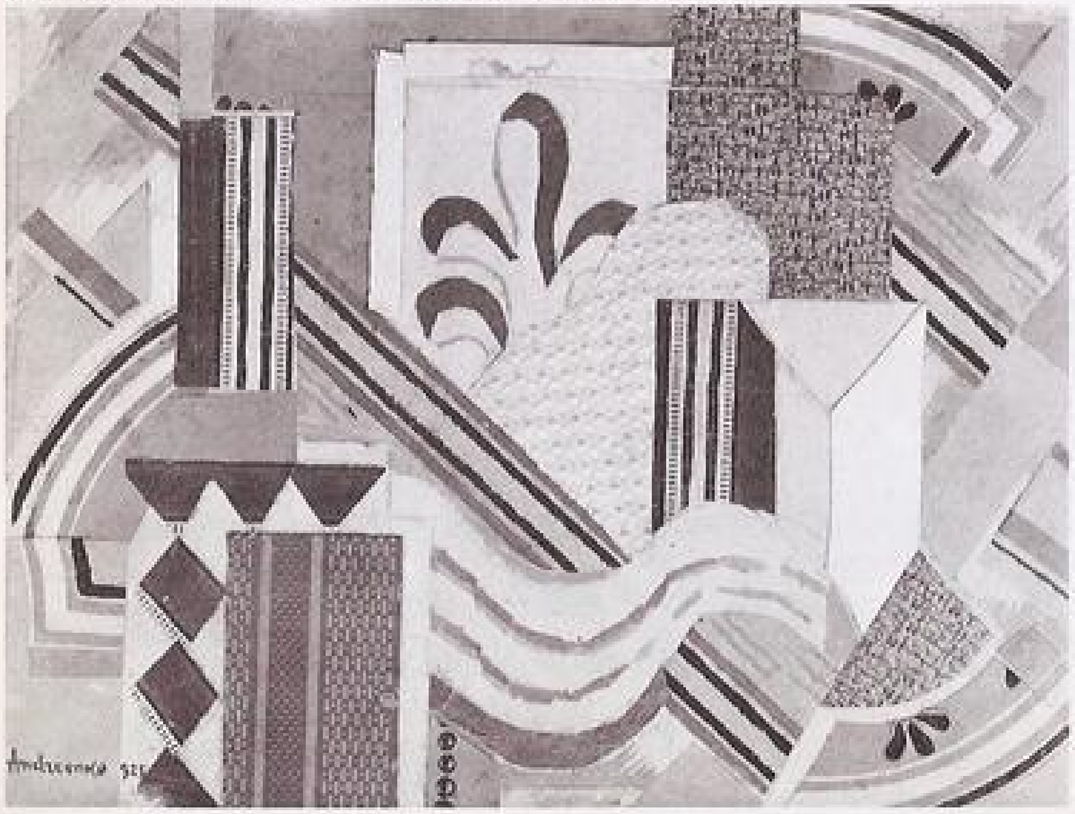
49. Nikolai Diulgherov, *Composición espacio-fuerza*, alrededor de 1927-1928.

50. Nell Walden, *Composición abstracta*, 1924.

55. Aleksandr Sacharov, collage para la ópera *Turandot*, de Busoni, 1917.

56. Natalia Gontscharova, diseño de trajes, 1915.

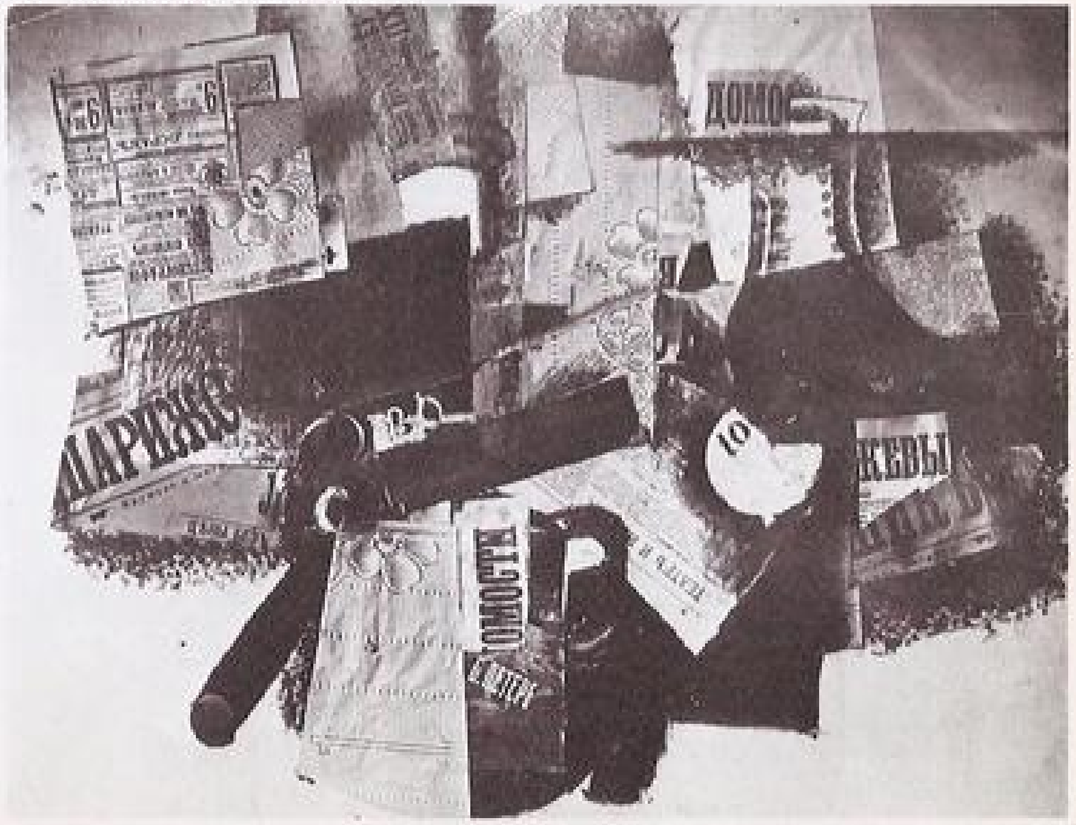
57. Mijail Andreenko, diseño para un cortinaje de teatro, 1925.



58. Kasimir Malvitsch, *Bodegón con Mona Lisa*, 1913.

59. Vladimir E. Tatlin, *La botella*, alrededor de 1913.

60. Ivan Puni, *Silla y zapato*, 1914.



62. Paul Mansourov, collage con distintos materiales, 1922.

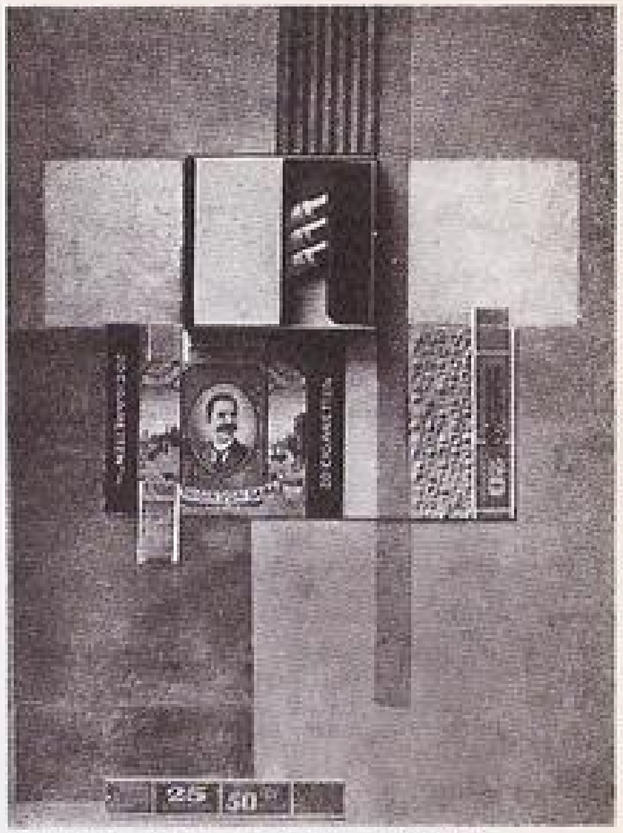
61. Mijail Larionov, *El fumador*, 1912.

66. Aleksandr Rodtschenko, *Otra taza de te*, 1923.

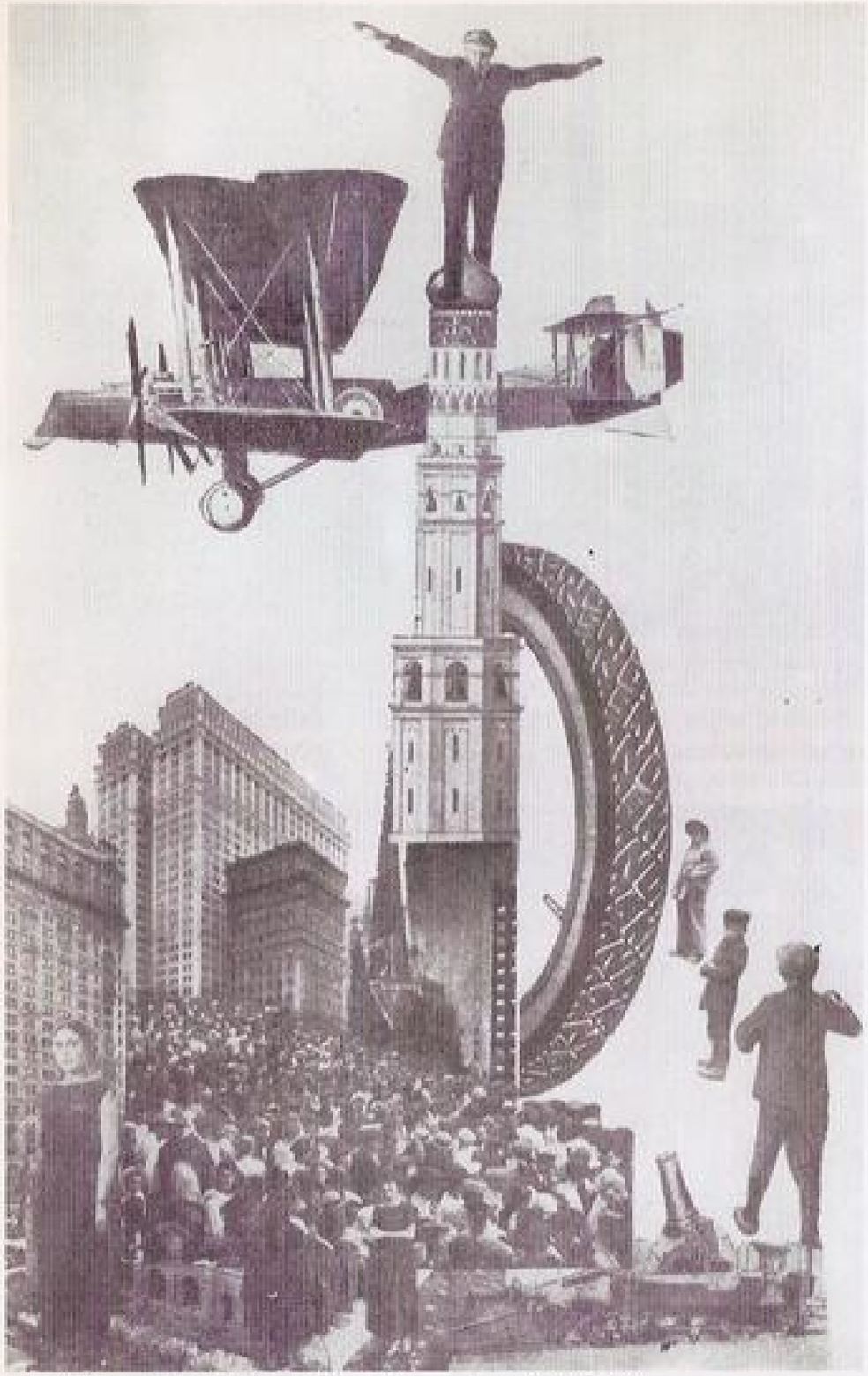
67. Georgij Jakulov, decoración del «Café Pittoresque» de Moscú, 1916-1917.

63. Marc Chagall, *Collage*, 1921.

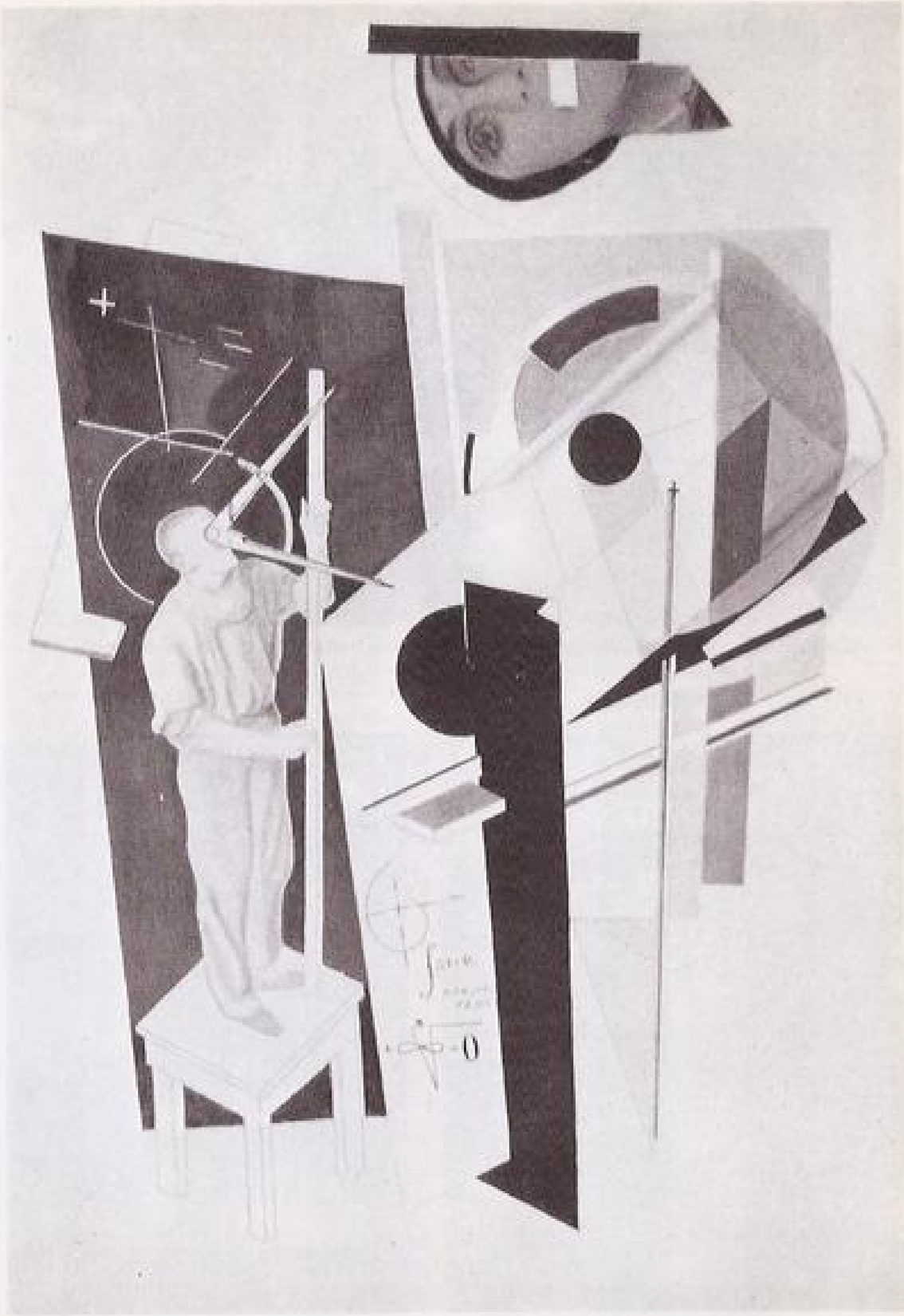
64. David Sterenberg, portada-collage para el n.° 1 de la revista IZO, 1919.



65. Natan Altman, cartel de propaganda en collage, 1923.



68. Aleksandr Rodtschenko, *Yo mantengo el equilibrio, 1923.*



69. El Lissitzky, *Tatlin trabajando,* alrededor de 1924.

70. Gustav Kluzis, *Cartel deportivo*, 1923.

71. S. Sjenkin, *Cartel sobre la construcción de carreteras*, 1931.

72. S. Friedland, *La prensa venal*, alrededor de 1924.

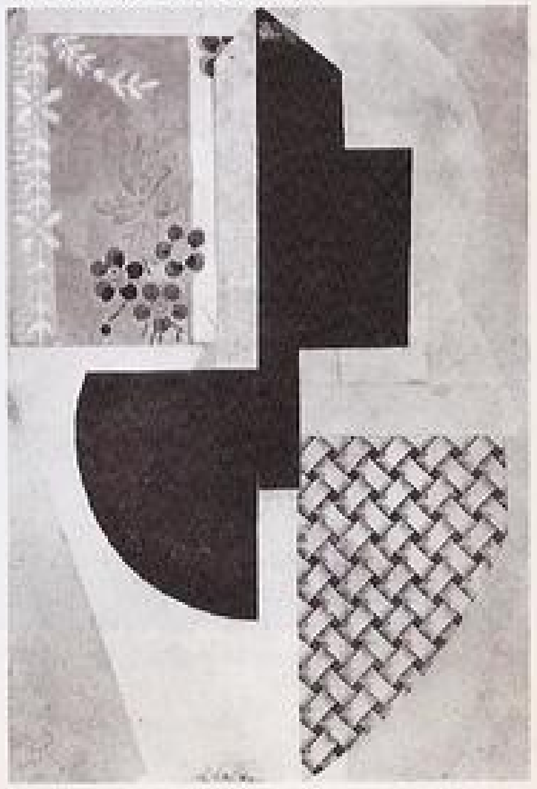
73. A. Shitomirski, *Este sargento lleva a Alemania a la catástrofe*, 1941.

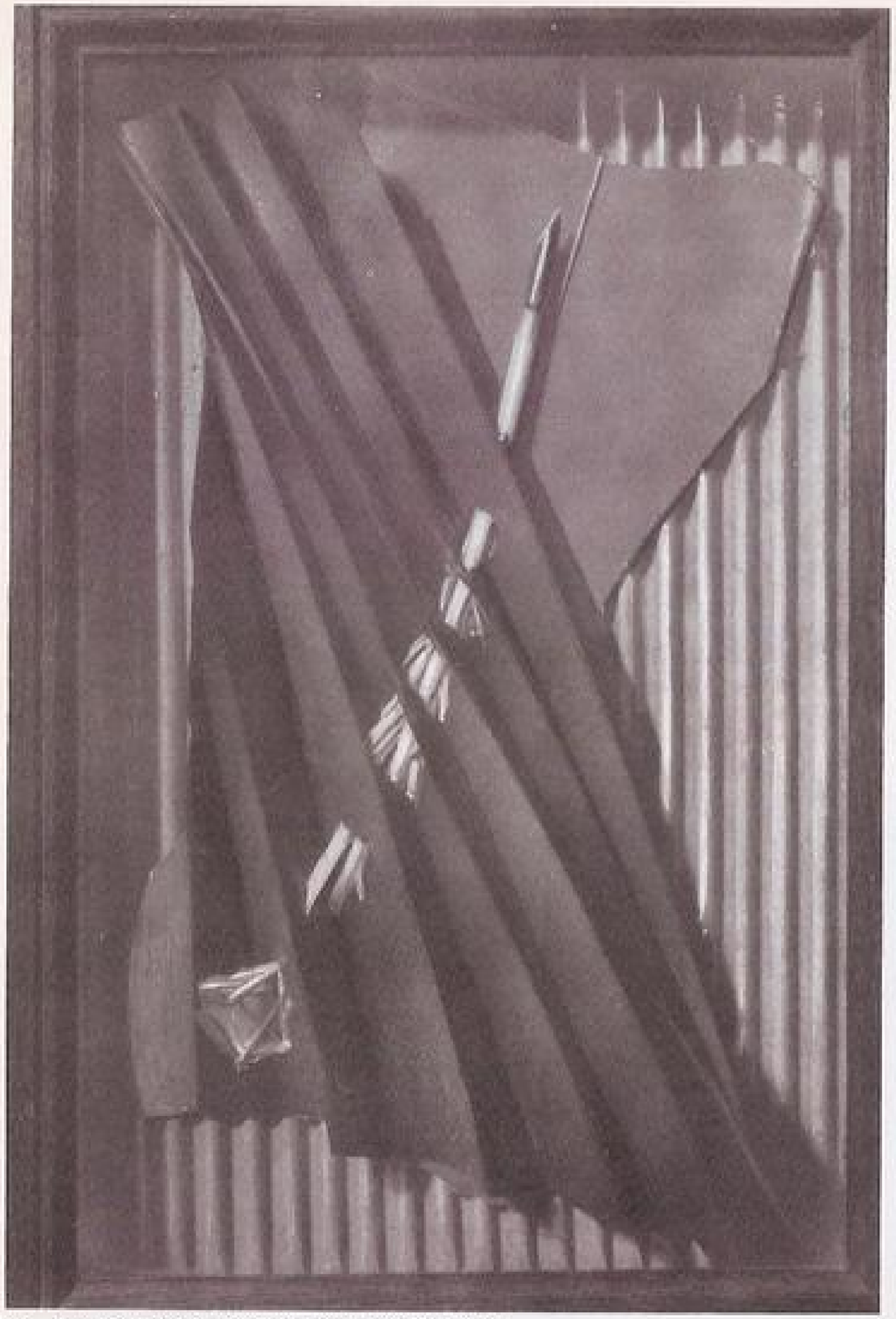
74. Jean Crotti, *Retrato «a la medida» de Marcel Duchamp*, 1915.

75. Marcel Duchamp, *Obligación del Casino de Montecarlo*, 1924.

76. Otto van Rees, *Adya*, 1915.

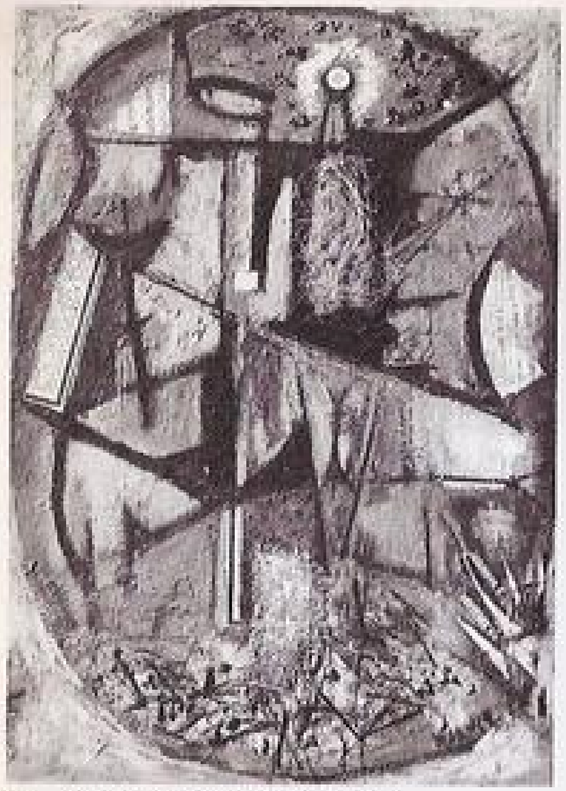
77. Hans Arp, *Construcción con cuadrados y curvas*, 1915.



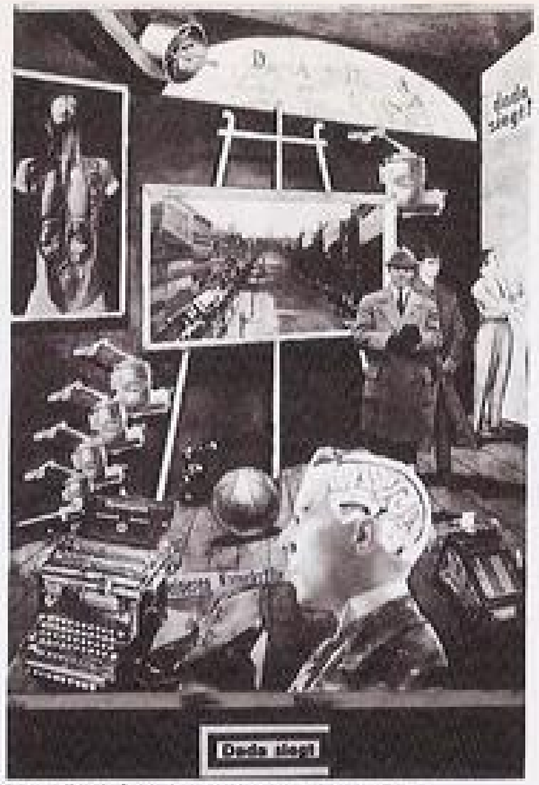


79. Man Ray, *Con qué se escribe un verso*, 1923.

79. Christian Schad, *Schadographie 29a (Variante)*, 1960.

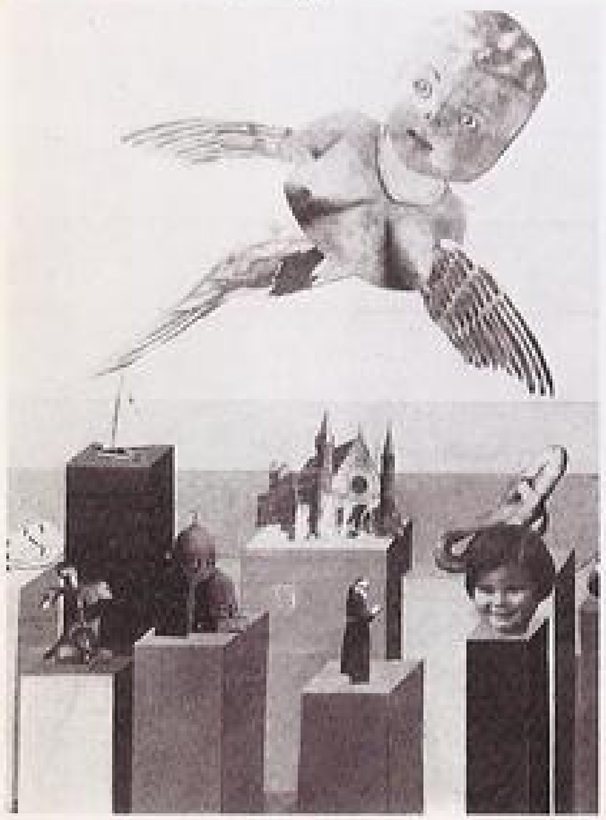


80. Marcel Janco, *Le Poilu*, 1924.



81. Raoul Hausmann, *Dada vence*, 1920.

82. Hannah Höch, *Collage*, 1925.



83. George Grosz, collage y acuarela del álbum, *Con pincel y tijera*, Berlín, 1922.

libro, que representa unos hombres ante una mesa. En la fotografía se distinguen, a duras penas, los periódicos pegados y pintados. Una idea de este original nos la da el collage posterior, *Petersburg*, de 1923, con un periódico arrugado de forma análoga, cuyas columnas están desplazadas; por encima y por debajo ha dibujado un huevo y una caja de cerillas, que destacan como objetos plásticos.

El citado periódico *La Casa del Arte* de 1921 reproduce un collage con una vista cubista de Londres, con la palabra «Rolls Royce» en grandes caracteres. En el original estaba pegado un prospecto de propaganda inglés, con una bota con cordones para señora, junto a la que unas puntillas de papel imitan el armazón afiligranado de una catedral gótica. En el libro *Protección roja*, aparecido en Moscú en 1924, encontramos una reproducción a toda página de un retrato de Lenin, sobre libros, partes de máquinas, una lustrosa careta y unos datos estadísticos referentes a la liquidación del analfabetismo. Dos figuras oscuras de espaldas, en primer plano, y una cortina lateral dan la impresión de un escenario iluminado. En estas reproducciones, que Annenkov realizó en 1922 en blanco y negro para simplificar el clisado, las partes pegadas sólo sirven para animar gráficamente; por otra parte, contraponen formas y textos a las vagas alusiones del dibujo.

También DAVID STERENBERG (1881-1948) y NATAN ALTMAN (1889) ocupan puestos oficiales en la Unión Soviética. Lunatscharsky, director del Ministerio de Cultura, nombra a Sterenberg presidente de la sección de IZO de Moscú (Sección de Arte de la Comisaría de Educación Popular) y a Altman de la de Leningrado. En el centro de una portada-collage del n.º 1 de la revista de la *IZO* (El Arte Plástico), Petrogrado, 1919, cuyo título está pintado en grandes letras, encontramos una puntilla fina sobre un papel oscuro, como un resto lírico de otros tiempos acallado por los lemas revolucionarios de las tiras de periódico pegadas (Ill. 64).

En su pintura, Sterenberg trata de introducir otros valores comprimiendo objetos y materiales sobre la pintura y repasando las huellas con los colores correspondientes. En un informe sobre la situación artística en la Unión Soviética, publicado en 1922 en *Kunstblatt* durante la exposición soviética de Berlín, Sterenberg dice de él mismo: «Con mi pintura gradual, fui el primero en construir las superficies sobre los contrastes de la ejecución, formando cuidadosamente los objetos con sus correspondientes materiales.» En las reproducciones de sus cuadros apenas se distinguen los materiales pegados de las huellas de los objetos, por ejemplo, las puntillas. No queda muy claro, en ciertas inscripciones y etiquetas, si se trata de collage o de pintura *trompe-l'oeil*.

Natan Altman vive en Petrogrado. Tras unos principios cubistas pasa en 1918 a la abstracción. En ciertos lugares espesa los colores al óleo con yeso, utilizando otros materiales como laca, aceites vegetales, serrín, carbón, etc., para modificar la textura superficial. Un cuadro de1920, en el que emplea aceite, estuco, cola y serrín, lleva el título de *Colección de materiales*.

En 1921 Altman se traslada a Moscú, donde al año siguiente tiene lugar la primera exposición de sus cuadros abstractos. Asume los encargos más variados, proyecta carteles, cubiertas de libros y sellos, en los que le preocupa esencialmente la buena distribución tipográfica del título y del texto. En 1923 realiza en collage el modelo de un cuadro de propaganda para los cigarrillos Garbaty, en el que se encuentran pedazos de la cajetilla con la tapa ilustrada, los

precintos del impuesto y tres cigarrillos reales. Todo ello en una severa composición horizontal-vertical (fig. 65).

J. M. RYBAK, uno de los pintores judíos-soviéticos que trataron de dar nuevos impulsos al arte tradicional judío en Kiev durante los años de la Revolución, está influido por la pintura cubista-futurista de Aleksandra Exter. La revista de la nueva poesía y gráfica *Albatros*, publicada en hebreo en Berlín por Uri Zwi Grünberg, reproduce en 1923 su *Bodegón con alfabeto*, en el que se adivinan los antecedentes cubistas.

MARC CHAGAL (1889) hace resurgir los recuerdos de sus años de París en *Paisaje cubista*, de 1919, en el que los tapices y aguas de la madera simulada, aluden a los típicos constituyentes de los *papiers-collés*, mientras que la vista del edificio blanco de la Academia de Witebsk, colocada entre formas circulares y planas, hace pensar en las composiciones *alógicas* de Malevitch. Chagall nombra a Malevitch en 1919 para la Academia y sus discusiones con él le llevan a entenderse artísticamente con el suprematismo. En *Pintor con el caballete*, uno de sus bosquejos para los murales de los talleres de la escuela, el artista trabaja en una composición de una pirámide y una esfera. Encontramos formas geométricas también en algunos diseños de escenarios, para *Agentes*, de Scholem Aleichem, y el *Revisor*, de Gogol, que Chagall comienza probablemente en Witebsk antes de trasladarse a Moscú. Allí realiza el único collage que conocemos de él, una composición de espíritu suprematista con una clara ordenación espacial de los elementos del cuadro (fig. 63). Está confeccionado con recortes de papeles monocolores jaspeados o estampados, un sobre de carta y una invitación para una exposición de murales, que tiene lugar en junio de 1921 en el Teatro Judío de Moscú.

Los constructivistas

En 1917 llega también a Witebsk EL LISSITZKY (1890-1941), que ha estudiado arquitectura y construcción de máquinas antes de la guerra en la Escuela Técnica Superior de Darmstadt, y que ha obtenido el título en Moscú en 1915. En Witebsk se dedica, en un principio, a la ilustración de libros infantiles judíos. Hace xilografías coloreadas a mano para *Ghatgaia (El cabrito)*, cuyas representaciones están enmarcadas por inscripciones hebreas, que tienen simultáneamente un papel plástico y la ilusión de texto, como ocurre en los cuadros contemporáneos de Chagall *(La puerta del cementerio*, de 1917). El Lissitzky descubre las posibilidades expresivas de la tipografía, contribuyendo a su renovación y empleo publicitario.

En 1919 El Lissitzky es nombrado por Chagall profesor de Arquitectura y Gráfica de la Academia de Witebsk y él convence a Chagall para que nombre a Malevitch. Está vivamente impresionado por las obras suprematistas de Malevitch, basándose en ellas sus construcciones *Proun*, que él mismo designa como *Estación de correspondencia* entre la pintura y la arquitectura. «Proun» son las iniciales de «Creación de Nuevas Formas en el Arte». El Lissitzky comienza sus primeros cuadros *Proun* tras la X Exposición Estatal, que tiene lugar a principios de 1919 en Moscú y que representa el punto álgido de la pintura abstracta.

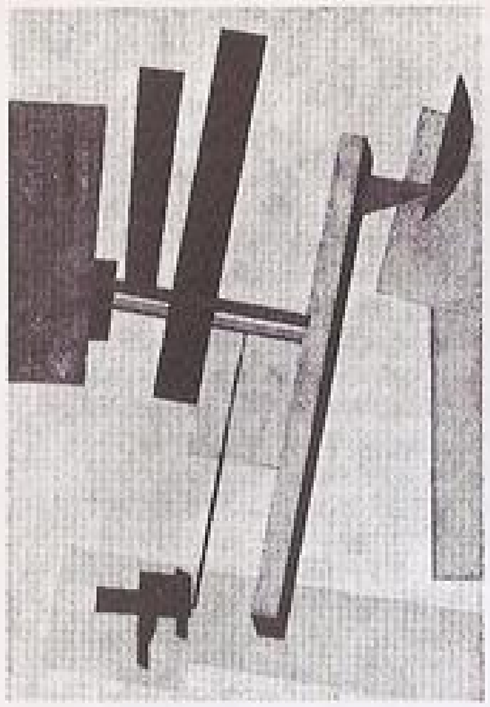
Malevitch expone su *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, que representa la cumbre de la pintura suprematista, y Rodtschenko, que se autocalifica no objetivista, expone el cuadro *Negro sobre negro*, una composición abstracta de segmentos circulares. El Lissitzky, con sus cuadros *Proun*, dirige una nueva fase del constructivismo, en la que el collage encuentra una aplicación nueva.

Él trata de hacer visibles en el plano con medios de representación matemáticos, construcciones espaciales de extensión limitada; el material desempeña aquí un importante papel. En un texto, que redacta en 1920 en Moscú, dice: «Las formas con las que el *Proun* ataca el espacio, están basadas en el material y no en la estética. Este material es —en las primeras fases— el color. Es aceptado en su concepción energética, como el estado más puro de la materia. En las ricas facetas del color hemos encontrado la vena más libre de propiedades subjetivas. En su última perfección, el suprematismo se liberó de la individualidad del naranja, verde, azul, etc., llegando al negro y al blanco. En ellos veíamos la pureza de la energía. La fuerza de los contrastes o la armonía de dos rectas del negro, blanco o gris nos da la comparación de la coincidencia o de los contrastes de dos materiales técnicos, como por ejemplo, aluminio y granito, u hormigón y hierro... El color se transforma en un barómetro del material y evidencia un tratamiento totalmente nuevo. Así, *Proun* crea nuevo material a través de una nueva forma.»[1]

El Lissitzky realiza cuadros *Proun* en las más diversas técnicas, dibujos a lápiz o tiza, óleos y pintura al temple. Utiliza papeles de color, papel de lija, yeso y laca para diferenciar texturas y destacar ciertos volúmenes por sombreado. Añade papeles sueltos de colores pronunciados, en dibujos en blanco y negro, cubriendo superficies, y los introduce en las líneas de proyección. En un collage de forma circular abierta, coloca un minúsculo triángulo rojo brillante, que se transforma en el centro del espacio. En algunos casos el papel de plata da un tono metálico entre gris y blanco. En otros, el papel contiene un negro especialmente intenso, que se distingue de los colores y lápices.

El Lissitzky es nombrado, en 1921, director de un «Wchutemas» (Talleres Superiores de Técnicas Artísticas). Trabaja en la organización de la Primera Exposición Soviética de Arte, que tiene lugar en octubre de 1922, en Berlín, en la Galería Van Diemen y es exhibida en Amsterdam al siguiente año. Realiza un collage para el proyecto de la portada del catálogo, cuya presentación asume.

En la exposición de Berlín despiertan especial interés los cuadros monocromáticos de Rodtschenko, que ya habían sido presentados en la exposición $5 \times 5 = 25$ de 1921 en Moscú. Con ellos se adelanta en más de 40 años a los celebrados cuadros de Yves Klein. Paul Westheim escribe sobre ellos en *Kunstblatt*: «Rodtschenko pinta un pequeño cuadrado —regularmente, con inteligencia artesana— de un brillante rojo púrpura. Una tarea como la que se pide en el examen de maestría de las escuelas de lacadores y pintores. Se trata de comprobar la calidad de la ejecución de tales superficies. Una superficie de color mate se contrapone a otra brillante, una lisa a otra rugosa. Se compara el efecto de un color negro pintado junto a una superficie negra de papel pegado. Y así...» Las últimas frases hacen referencia a los cuadros de El Lissitzky.



El Lissitzky, *Construcción-Proun 2*, 1920.

Tras la aparición en 1921 de una *Primera Carpeta Proun* en Moscú, la Kestnergesellschaft de Hannover edita una segunda, con seis litografías de sus obras de 1919-1923, en su mayoría en color. También algunas de estas litografías contienen elementos de collage. En una aparece un disco negro, en otra una tira vertical de papel rojizo pegado. Posiblemente El Lissitzky empleó el collage para los diseños primitivos de los figurines de *Victoria sobre el Sol*, que aparecieron como *Segunda Carpeta Kestner*. Las tonalidades de estas obras están especialmente equilibradas, y las finas formas amarillas y rayas que resaltan de los grises sombreados, podían muy bien haber estado representado en los estudios previos por papeles pegados.

El Lissitzky se ocupa en 1920-1921 del plan para escenificar la ópera *Victoria sobre el Sol* como «Realización plástica de un espectáculo electromecánico». Esta obra, con texto de Krutschenic, había sido presentada en 1913 en San Petersburgo con decorados de Malevitch. El Lissitzky prevé un tablado escénico abierto, en cuyo centro un operador manejará un cuadro de mandos que pone en movimiento las distintas partes del decorado y los cuerpos en él introducidos, es decir, figuras humanas completamente abstractas. Simultáneamente producirá efectos luminosos cambiantes y «ruidos musicales». En el prólogo de la edición de las litografías de los figurines, El Lissitzky dice: «Los colores de las distintas hojas deben verse como equivalentes a materiales, al igual que en mis trabajos *Proun*. Esto significa que en la representación las partes rojas, amarillas o negras de los figurines no estarán correspondientemente pintadas, sino realizadas en un material concordante, por ejemplo, cobre pulido, hierro viejo, etc.»

Si El Lissitzky sigue la pintura suprematista de Malevitch en sus construcciones superficiales abstractas, le une en cambio a Tatlin su especial interés por los materiales. Tatlin enseña con él en los «Wchutemas». Los contrarrelieves de Tatlin encuentran su continuación en los murales *Proun*, que El Lissitzky realiza en 1923 para la Gran Exposición Artística de Berlín. Los relieves murales con formas elementales de madera cruzan los ángulos. El colorido está limitado al contraste entre la madera natural y ciertas partes pintadas de negro, blanco o rojo. El Lissitzky rinde homenaje a Tatlin, haciéndole aparecer en un collage con compás y regla, junto al modelo del monumento a la III Internacional. En la parte superior aparece pegado transversalmente el retrato recortado de Lili Brik, la amiga de Maiakovsky. La figura de Tatlin está dibujada a partir de una fotografía, en la que trabaja en la construcción de un modelo con sus alumnos, S. Tolstoia, T. Schapiro y I. Meyerson (fig. 69).

En los «Wchutemas» se reúnen alrededor de Tatlin y Rodtschenko jóvenes artistas, que centran sus ideales en la técnica y la industria. En sus obras dan preferencia a materiales como el metal, el vidrio y el hormigón, adoptando de la ingeniería los métodos mecánicos de montaje. En una exposición de Obmokhu (Unión de Jóvenes Artistas), que tiene lugar en mayo de 1920, predominan las construcciones metálicas.

También contribuyen al gran impulso, que experimenta el arte en la Unión Soviética en los primeros años de la Revolución, los hermanos ANTON PEVSNER (1886-1962) y NAUM GABO (1890-1975). Ambos regresan a Moscú en 1917. Mientras que Pevsner es nombrado profesor de Pintura en los «Wchutemas», Gabo trabaja como artista libre, aunque estrechamente vinculado a estos talleres. A él acuden estudiantes interesados en la escultura, en la que Gabo busca nuevas soluciones con nuevos materiales." En Oslo realiza en 1916 un busto y una cabeza en estilo cubista, descomponiendo la forma no en superficie, sino en segmentos volumétricos, que poseen una precisión matemática. En los materiales de la cabeza femenina, metal y celuloide, se percibe la influencia de Archipenko, cuyos trabajos Gabo debía conocer cuando en 1913 visitó a su hermano Pevsner.

En 1920 Gabo y Pevsner publican el *Manifiesto Realista*, en el que se plantea la necesidad de expresar, en las formas artísticas, los factores de espacio y tiempo. Gabo construye en 1920 *Plástica cinética*, una hoja de acero que oscila bajo la acción de la corriente eléctrica, creando un volumen virtual. Es una de las primeras obras de arte móviles de nuestro siglo, a las que pueden añadirse las esferas colgantes de Rodtschenko. Gabo prosigue simultáneamente sus experimentos con nuevos materiales. En 1920-1921 emplea plexiglás en dos relieves abstractos, a través del cual entran en la composición el espacio y la luz. En una construcción plástica de 1921, coloca unos tubos con líquidos coloreados para provocar refracción y reflexión. Posteriormente combina aluminio con otros metales, añadiendo los más diversos y nuevos materiales sintéticos. También Pevsner trabaja con nuevos materiales. Poco antes de abandonar la Unión Soviética en 1923, realiza una composición de formas abstractas, grabada en una capa de cera y pintada posteriormente. En París continúa con estos cuadros sobre cera; construye además cabezas y torsos de latón y zinc, combinados con celuloide.

Mientras que en 1921 bajo la NEP (Nueva Política Económica) en Moscú el arte abstracto cae en desgracia, en Petrogrado se abre, en 1922, el

Instituto de Cultura Artística (INCHUK), que se dedica especialmente al análisis y aplicación de los medios artísticos. Malevitch es nombrado director, y Tatlin, Filonov, Mansourov, el compositor Matiuschin y el crítico de arte Punin, integran el cuerpo docente. Mansourov, que está en contacto con Lunatscharsky desde el principio de la Revolución, es el director del Departamento Experimental. Ya en la primera exposición, organizada por el IZO de abril a junio de 1919, en el Palacio de Invierno de Petrogrado, PAUL MANSOUROV (1896) muestra cuadros abstractos con peculiares notas personales: pequeñas tablas de madera sobre cuyos fondos grises aparecen curvas y ángulos. Realiza después composiciones multicapa de distintos materiales; dibuja con puntas metálicas sobre placas de una madera; pega un dibujo sobre un pedazo de lienzo con franjas y éste sobre la placa; introduce una malla metálica ligera entre la madera pintada y el fondo del cuadro, para mostrar el contraste entre la pintura y los materiales. Aún más sorprendentes son los relieves-collage de los años siguientes, en los que aparecen también elementos naturales, como ramas y raíces, sujetas sobre placas de madera o cartón. En una de estas obras cuelga, sobre el fondo metálico de una vieja máquina de escribir, un pedazo de corteza de árbol descompuesta en la que brilla una mariposa disecada. En otra aparece una mariposa con las alas desplegadas sobre papel de embalaje arrugado, disponiendo unas luces blancas que se reflejan sobre la madera. En una exposición del Instituto de Petrogrado de 1923, se encuentran estos collages junto a los primeros cuadros abtstractos de Mansourov. El artista explica que en sus investigaciones se interesó por fenómenos de mimetismo, según los que algunos animales se adaptan al medio que les rodea. Inspirándose en ellos, pega plumas blancas de pájaro sobre dibujos con fondo del mismo color. En uno de sus collages coloca una mariposa, cuyos colores claros coinciden con los tonos plateados de una corteza de abedul (fig. 62). En los cursos de INCHUK, Mansourov señala los orígenes orgánicos de las formas artísticas, demostrando con fotos el parentesco entre las estructuras del paisaje y las construcciones primitivas, las formas de plantas y los utensilios populares. Para mostrar los modelos a partir de los cuales se crean los motivos de los tejidos campesinos, compone un cuadro con un cesto, una rama de abeto con piñas, una cuerda de cáñamo, una espiga de trigo y una alforja. Un *assemblage* al estilo actual que, pese a su intención objetiva, contiene mucha poesía.

Malevitch, que da cursos de Morfología en el INCHUK, se dedica con ahínco al estudio de las formas y colores elementales, su valor expresivo específico y función en el cuadro. En 1925 ilustra su escrito *Introducción a la teoría del elemento adicional en la pintura*, con tablas-collage de papeles de colores que muestran series evolutivas de las formas y el color. Los textos explicativos están redactados parcialmente en alemán, quizás a causa de estar preparando la edición alemana de sus obras, que apareció en 1927 en la colección de libros de la Bauhaus, bajo el título *El mundo sin objeto*. Según afirma Mansourov estos collages deben ser considerados únicamente como estudios y no fueron realizados por el mismo Malevitch, sino por Matiuschin, que dirigía la Sección Orgánica del INCHUK, encargada de efectuar estudios comparativos entre percepciones ópticas y acústicas.

Aplicación del collage a la escenografía, libros y carteles

Las violentas discusiones que tienen lugar en los años veinte en los estudios moscovitas sobre sentido y objeto del arte, dividen a los artistas en dos bandos. Mientras Kandinsky —que desempeña un importante papel en el Ministerio de Cultura desde 1917 como profesor de la Academia de Moscú, en los «Wchutemas» y como coordinador de museos—, Malevitch, Gabo y Pevsner se pronuncian por un arte independiente y creativo, Tatlin, Exter, Popova, Rodtschenko, Stepanova y otros, ven el arte en función de los problemas prácticos de la nueva sociedad. Se inclinan por las tendencias modernas, especialmente en el teatro, los libros y la propaganda, terrenos en que los soviéticos alcanzan sus mayores logros. El collage y el montaje encuentran en ellos nuevas formas y aplicaciones.

Aleksandra Exter proyecta en 1916 para el Teatro de Cámara de Moscú, dirigido por Tairov, un decorado con elementos suprematistas: cubos, conos, cilindros y escalones. En 1917 realiza el decorado de una ciudad con casas, puentes, escaleras, plazas, chimeneas y anuncios luminosos. Para ello utiliza yeso, hojalata y otros materiales, pegando además cuadrados y formas redondas, recortados de periódicos y carteles, al estilo de sus obras cubistas-futuristas. En el diseño del decorado para *Romeo y Julieta*, que se representa en 1921 en el Teatro Tairov, logra efectos de relieve y luminosidad con superficies verticales de vidrio, espejos y metales, que intercala entre las fachadas del Palacio, las escaleras y los puentes.

Los escenarios que MIJAIL ANDREENKO (1894) realiza en collage en los años veinte, poseen un cierto parentesco con sus cuadros y decorados. Estudia en la Academia zarista de San Petersburgo. En 1918 pasa a la pintura abstracta-cubista, que poco a poco se va aproximando al constructivismo por la simplicidad de sus formas. Durante los años de la Revolución 1918-1919 reside en Odesa. Diseña allí decorados, trajes y máscaras para una comedia de Plauto. En las distintas etapas de su emigración prosigue sus trabajos para el teatro, realizando decorados para la Ópera de Bucarest, el Teatro Narodni de Praga y el Deutsches Theater de Berlín. En 1923 se establece en París: realiza sus proyectos en collage, técnica de la que nada conocía en la Unión Soviética.

Sus decorados constan de formas severas y simples, cuyo contraste provoca con papeles pegados y texturas a pincel. Emplea papeles jaspeados, moteados, difuminados, que él mismo confecciona, y también papel de lija recubierto de laca plateada. Las gamas de colores están sutilmente combinadas, armonizando grises azulados mates con ligeros sombreados rojizos, violetas y verdes, que ocasionalmente anima pegando papeles plateados y dorados. Realiza un escenario en collage para *Mouchoir de nuages*, de Tzara, representando en 1924 en el Théâtre de la Cigale. En él aparecen arcos y pilas de puentes sobre un fondo oscuro que les da profundidad. En las superficies grisáceas, brillan delgadas tiras de papel rojas y verdes. Andreenko diseña decorados para el Teatro L'Arc-en-Ciel, que dirige la actriz soviética Kommissarshevskaia, que ha trabajado con Meyerhold. En el diseño de un cortinaje pega multicolores envoltorios de dulces (fig. 57). Rodea un escenario cubista de papeles estriados, rugosos y moteados.

Los directores de cine Serguei Yutkevitch y Gregorij Kosinzev, alumnos de la Exter en Kiev, crean con Leonidas Trauberg el grupo teatral Feks

(Fábrica del Actor Excéntrico).[1] Los collages que presentan en 1922 en Petrogrado, en la Exposición de la Izquierda, están hechos con papeles de colores muy heterogéneos y responden al espíritu de este grupo. Son representaciones de artistas de circo y «actores excéntricos», sobre las que pegan consignas de carteles de propaganda y de ferias. Yutkevitch y Kosinzev protestan con ellos contra los cuadros suprematistas monocolores, que constituyen el núcleo de la exposición. Yutkevitch y Serguei Mijailovic Eisenstein se burlan agresivamente de los decorados cubistas, que Aleksandr Wessnin ha creado para la representación de *L'Annonce faite à Marie*, de Claudel, en el Teatro Tairov, en tres parodias que estrenan en Moscú en el escenario de los «Wchutemas». Crean para ellas decorados portátiles de cartón en los que pegan papeles brillantes, inspirados en la escenografía de Picasso para el ballet de Diaghilev *Parade*, de 1917. El mismo Wessnin se adapta a las tendencias constructivistas en el escenario de *The Man Who Was Thursday*, de Chesterton. En él monta un andamio desnudo donde sitúa carteles y anuncios luminosos.

Vsevolod E. Meyerhold, director desde 1921 de los talleres estatales para el teatro, pone su propio teatro a disposición de todos los experimentos escenográficos modernos. Allí causan sensación, en 1922, los decorados de la Stepanova para *La muerte de Tarelkin*, con los asientos elásticos que se disparan al levantarse los actores, y las estructuras mecánicas de hierro y madera que la Popova diseña para *El cornudo orgulloso*. En 1923 proyecta para *La rebelión de la Tierra*, de Tretiakov (obra revolucionaria basada en *La noche*, de Gorodetzky), un escenario equivalente a un collage gigantesco. En él se ensalzan, en grandes fotografías, la ofensiva del Ejército Rojo y a su conductor, Trotsky, la electrificación del país y los nuevos medios de transporte. Los títulos proclaman: «La Tierra se rebela» y «Construimos un Mundo Nuevo».

El collage encuentra su auténtico terreno en las editoriales, en la presentación moderna de libros y revistas, a la que contribuye sobre todo El Lissitzky. La primera experiencia de fusión óptica entre ilustración y texto, la efectúa en 1920 en el libro infantil *Dos cuadrados*, que se publica en Berlín en 1922. Allí lanza en el mismo año, con Ilya Ehrenburg, la revista *Vieschtch (Objeto)*, que se propone relacionar artistas soviéticos y sus obras con los europeos occidentales. La revista tiene una expresiva compaginación, en la que texto e ilustraciones están ordenados en columnas de distintos tipos y tamaños. De forma parecida El Lissitzky compone la cubierta de *Seis narraciones con final sencillo*, de Ehrenburg, que también aparece en 1922 en Berlín. Realiza collages para estas narraciones, aunque no aparecen en el libro y en parte son posteriores a él. Entre ellos tenemos el ya citado *Tatlin trabajando* (fig. 69) y dos hojas con análoga técnica en las que las fotos de un futbolista y un gimnasta están pegadas sobre estructuras *Proun* dibujadas. El collage, *El pasaje*, se aparta de este estilo: en él aparecen la huella de una mano en negro sobre una superficie con caracteres hebreos, impresos, y el título del prospecto de una lámina naval Hamburgo-América.

El Lissitzky efectúa en 1924 nuevas experiencias fotográficas en Hannover y en Locarno durante una cura. Realiza su *Autorretrato*, en el que su cabeza, cubierta por una mano con un compás, queda encajada en un dibujo abstracto. También efectúa *Retratos simultáneos*, de Schwitters y Arp, en los que

superpone varias fotografías. En el retrato de Arp, la oreja de una foto de perfil borroso aparece sobre la mejilla de una toma frontal muy precisa. Ésta será la portada de *Apuntes de un poeta*, de Ilya Selvinsky, aparecido en 1928 y que corresponde plenamente al estilo dadaísta del retrato.

La composición fotográfica

En julio de 1925 El Lissitzky vuelve a Moscú. A partir de 1926 su principal tarea consiste en organizar las más importantes exposiciones soviéticas en el país y en el extranjero. Consigue un gran éxito en 1928, con el pabellón de «Pressa» en Colonia. Emplea en su decoración toda clase de medios fotográficos e impresos. El punto central lo constituye una gigantesca composición fotográfica de 23 × 4 m, con escenas de la vida en la Unión Soviética, en la que se expresa la importancia de la literatura. El friso de la composición, en el que colabora S. Syenkin, es reproducido como catálogo plegable (fig. 71). El Lissitzky dice en su autobiografía que éste pasó a ser el modelo de todos los montajes fotográficos de tamaño superior al natural, en las exposiciones que siguieron. La composición de materiales es parecida a las películas documentales de Dziga Vertov, con el que El Lissitzky mantiene contacto.

Realiza también en composición fotográfica la portada del catálogo de la Exposición Cinematográfica Japonesa, en 1929 en Moscú, y los carteles para la «Higiene» de Dresden, de 1930. Uno de los carteles más impresionantes, hecho para la Exposición Soviética en el Museo de Zurich en 1929, presenta las cabezas de dos jóvenes fundidas en una. En la revista *La Unión Soviética en construcción* aparecen durante los años 30 varios montajes suyos. Entre estas composiciones destacan las de los números extraordinarios sobre el Ejército Rojo, la presa de Dnieprostroy, y los álbumes «La Unión Soviética construye el Socialismo», «La Industria del Socialismo», etc.[2]

En la entrada de la Exposición sobre Higiene de Dresden, que decora El Lissitzky con grandes composiciones fotográficas, pueden verse fotografías de S. Friedland. *Foto-Ojo* reproduce su impresionante montaje *La prensa venal* (fig. 72). Sobre una serie de periódicos franceses aparecen un retrato femenino en el que los ojos han sido velados con tinta negra. Por las noticias que aparecen en los periódicos se deduce que data de 1924, época en la que El Lissitzky realiza experimentos parecidos.

LEV VLADIMIROVITCH KULECHOV (1899-1970) comienza a trabajar en el montaje cinematográfico ya antes de la Revolución. El montaje cinematográfico está en constante relación de intercambio con el fotográfico. En 1917 realiza la primera película enteramente suya, *Proekt inzenera Praita (El proyecto del ingeniero Pright)*, basándose en el montaje, en el que descubre la posibilidad de relacionar entre sí paisajes, personas, objetos, etc. Como modelo principal tiene las películas de David Wark Griffith. Una de sus primeras empresas consiste en componer la imagen de una mujer a partir de la cara, cabeza, peinado, manos, piernas y pies de distintos modelos femeninos. En 1920 es nombrado profesor de la recién fundada Escuela de Cine del Estado y en el mismo año realiza el cortometraje de propaganda, *Na Krasnom fronte (Sobre el frente rojo)*. Está

Aleksandr Rodtschenko, *La Prensa y la Revolución*, 1922.

montada a partir de documentales de la Guerra Civil polaca, encajados en acontecimientos actuales. En su laboratorio de Moscú trabajan como alumnos suyos Eisenstein y Vsevolod Ilarionovitch Pudovkin. Nikolai Kaufmann, hermano y operador de Dziga Vertov, dice en un artículo sobre el cine soviético, que Kuleschov fue el que «organizó el material inarticulado, ocupándose de las sílabas y no de las palabras».

Pero el verdadero innovador de las películas de montaje es DZIGA VERTOV (1896-1954), que fundó en 1922 en Moscú el grupo Cine-Ojo. Sus películas, que él mismo titula *Kino-Pravda (Cine-Verdad)*, están montadas con documentos fotográficos que encadena en secuencias dinámicas y rítmicas. Defiende su punto de vista en la publicación *Kino-Pravda* que aparece de 1922-1924. Vertov escribe él mismo los guiones de las numerosas películas que glorifican las gestas y logros de la Unión Soviética y nos muestran su vida cotidiana.

ALEKSANDR RODTSCHENKO (1891-1956), que colabora en 1922 en la primera película de Vertov, aprende con él la técnica del montaje, que amplía con Kuleschov, para el que realiza los decorados de *El rayo de la muerte* de 1925. Pero antes de dedicarse al montaje fotográfico, comienza en 1922 efectuando trabajos gráficos. Asume la configuración tipográfica de la revista *Kino-Fot (Cine-Foto)*, publicando en ella collages compuestos únicamente por bandas de textos y recortes de periódicos. En uno de ellos, pega en el centro transversalmente el título «La Prensa y la Revolución» en la nueva escritura, agrupando anuncios en la vieja ortografía zarista, sobre métodos de tratamiento de la sordera y la tartamudez, otros sobre jabón de glicerina y uno que recomienda la suscripción a una revista infantil. Si bien en éstos encontramos reminiscencias de los collages

tipográficos de los dadaístas berlineses, hoy aparecen mucho más claras las influencias de Hausmann, Höch, Grosz y Heartfield en las composiciones fotográficas que Rodtschenko efectúa en 1923 para el libro de poemas de Maiakovsky *Sobre Esto*. Los soviéticos descubren las composiciones Dada durante la exposición de 1922 en Barlín. Raoul Hausmann explica en su *Courrier Dada*, que El Lissitzky había dicho textualmente en su estudio: «En nuestro país no se conoce aún. Se cree que Rodtschenko y Maiakovsky estaban por Berlín en esta época.»

Las ilustraciones de Rodtschenko montadas fotográficamente, se adaptan al estilo elegíaco de los poemas de amor que Maiakovsky dirige a Lili Brik. También en ellas los elementos reales se entremezclan de forma brusca. El retrato de Lili Brik aparece en la portada, y varias fotografías de ella y Maiakovsky figuran en las composiciones que reflejan los deseos y angustias del poeta. Muestran a Lili en la intimidad de su hogar y a Maiakovsky imaginándose lejos de ella como habitante de una caverna o como oso polar, o al teléfono, cuya línea con el número escrito se extiende por toda la ciudad. En otros, muestra la lucha entre el pasado y el futuro que domina los años posteriores a la Revolución. En el collage *Otra taza de té* (fig. 66), Rodtschenko ironiza sobre las costumbres pequeñoburguesas y las exigencias de la vieja burguesía, confrontando con ellas fotos de la Guerra Civil y de la juventud revolucionaria. En otro, *Yo mantengo el equilibrio*, el poeta aparece en la punta de un campanario sobre la multitud y la nueva era se anuncia en gigantescos rascacielos y fantásticos aparatos voladores (fig. 68).

Las ilustraciones-collages de Rodtschenko se conocen también en el extranjero. El crítico de arte checo, Karel Teige, las cita en un artículo sobre el Arte Nuevo en la Unión Soviética, que aparece en 1925 en la revista *Host*. En él dice que Rodtschenko ha creado un nuevo tipo de pintura, en el que compone cuadros con fotografías. Habla también de la discípula de Rodtschenko, Luba Kosinzeva, esposa de Ilya Ehrenburg, «que también se inclina ante la máquina y emplea fotos como medio de expresión». Antes de llegar a Moscú e inclinarse por línea de Rodtschenko, ha estudiado en la Escuela de Arte de Kiev con la Exter. La influencia de sus primeros dibujos no objetivistas se reflejan en un collage, que publica *Host* en el siguiente número. Se trata de una composición abstracta de rectángulos y círculos, en la que están pegados recortes de periódico y una fotografía.

A partir de 1923 Rodtschenko emplea el montaje fotográfico de forma consecuente para portadas de libros y revistas. Sus fotos sirven de propaganda revolucionaria. Respecto al empleo de fotografías, en lugar de dibujos o pinturas, dice: «El sentido de este cambio reside en el empleo de la exacta reproducción óptica de los hechos en lugar del dibujo. La precisión y fidelidad documental dan a la representación una fuerza que actúa en el espectador, y que es inalcanzable por medios pictóricos o gráficos.» Rodtschenko compone portadas para la revista *Lef (Izquierda)*, fundada por Maiakovsky en 1923. Emplea fotos recortadas, atravesadas por franjas de texto de un modo ligeramente dadaísta. En sus trabajos posteriores para la nueva serie de *Lef* (1928), *Daesch* y otras

revistas de periodismo y cine, simplifica las composiciones en el sentido constructivista: fotos aisladas y títulos concisos se ordenan de una forma clara y breve. Proyecta numerosos carteles de propaganda para el Estado y el Partido, y también para las películas de Vertov y Eisenstein, como *El acorazado Potemkin*.

VARVARA STEPANOVA (1894-1958) comparte la actividad editorial de su marido y colabora en un collage para *An Jessenin*, hecho de recortes de periódico. Trabaja para *Lef* y otras muchas revistas, proporciona los Layouts y hace ilustraciones con composición fotográfica. La revista *El Libro y la Revolución* publica una con el retrato de M. Borisoglebsky rodeado de fotos, que se refieren probablemente a obras de este autor, sobre los que aparecen los títulos *Pantano*, *Katia en papel* y *Polvo Santo*.

La Stepanova y Rodtschenko realizan juntos en 1930 ilustraciones fotográficas para *Los animales mismos*, de Tretiakov, y publican en el mismo año montajes fotográficos en la revista *Más allá de las fronteras*. Ambos colaboran en la revista *La Unión Soviética en construcción*, en la que aparecen varios grandes reportajes fotográficos de Rodtschenko. Publica además álbumes de fotografías sobre las Repúblicas del Uzbekistán y Kazan, el Ejército Rojo, etc. La Stepanova realiza las portadas de *La primera Caballería* y *Balance del Primer Plan Quinquenal*.

Entre los artistas que se especializan en libros y propaganda destaca GUSTAV KLUZIS (1895-1944), Alumnos de Malevitch en 1918 en los Talleres Superiores de Técnicas Artísticas de Moscú, toma la dirección suprematista. El collage de 1919 *La ciudad dinámica*, cuya arquitectura se levanta sobre un esquema suprematista, muestra parentesco con las construcciones *Proun* de El Lissitzky. En 1923 ejecuta en montaje fotográfico el moderno cartel *Deporte* (fig. 70). Está estructurado en varias capas a partir de una composición geométrica de base hecha con las letras del título, un disco en el centro y fotos pegadas de gimnastas en la barra floja y las paralelas recortadas, de tal forma que parecen oscilar en el vacío. Kluzis mantiene la división matemática del cuadro. En un cartel de propaganda para «Higiene» de 1926, coloca debajo de un hombre sonriente en la ducha una forma trapezoidal oscura cruzada por el simétrico chorro de agua. En 1928 compone cubiertas para libros y revistas, con palabras y elementos en diagonal, que pasan a ser características de los montajes soviéticos. S. SYENKIN realiza carteles parecidos, en los que las fotos quedan unidas por líneas y franjas de texto (fig. 71).

Los hermanos DAVID y R. STERENBERG, que pertenecen al círculo constructivista de Moscú, utilizan otros procedimientos específicamente fotográficos para sus carteles de cine. En el cartel de *Bandida*, de 1927, se ve un oscuro retrato femenino cubierto por una mano clara, entre cuyos dedos miran unos penetrantes ojos. La idea de El Lissitzky en *Autorretrato* adquiere aquí un mayor dramatismo. En el cartel para la película de Vertov de 1928, *El onceavo año*, el disco de Gustav Kluzis se transforma en una penetrante espiral, en cuyo centro aparece un edificio. Las fotografías de las cabezas están dirigidas hacia el espectador en franjas radiales.

En la exposición de montajes fotográficos que organiza César Domela-Nieuwenhuis, en 1931, en el viejo Kunstgewerbe-Museum de Berlín, toman

parte catorce artistas de la Unión Soviética. Esto demuestra la importancia del montaje en el arte propagandístico soviético. Poco después perderá el apoyo oficial. P. Kaufmann declara en 1934, en el artículo «Carteles y caricaturas en la Unión Soviética»: «Las nuevas tareas de acentuación y profundización del cartel, sobrepasan las posibilidades del simple montaje fotográfico.» El autor cita a Dolgurov y Liubimov como jóvenes cartelistas que combinan el montaje y el grafismo.

Tras la segunda guerra mundial, A. SHITOMIRSKIJ (1907), se presenta como alumno de John Heartfield. Es en la Unión Soviética el especialista en montaje fotográfico más reconocido. Antes de la guerra trabaja en periódicos de Moscú como dibujante y redactor gráfico, realizando también algunos montajes. Tales trabajos, cuyo efecto propagandístico domina perfectamente, deben favorecer la edición rápida de octavillas y carteles en situaciones difíciles. Lon montajes fotográficos políticos de Shitomirskij aparecen en la *Revista del frente*, fundada en 1941 (fig. 73). En sus primeras composiciones se confrontan de forma algo primitiva fotos no profesionales de tiempos de paz con otras de guerra. Posteriormente aumenta la agresividad con la agudeza óptica. Shitomirskij ridiculiza con especial placer a los grandes del régimen nazi. Presenta a Goebbels con una maligna cara de mono, lanzando ante un micrófono sus macabras consignas de guerra, y al Führer, cuya forma de un heroico patetismo inicial se va encogiendo en el curso de los acontecimientos. Estos montajes, con inscripciones parcialmente escritas en alemán, se dirigen también a las tropas y prisioneros en la Unión Soviética. Después de la guerra Shitomirskij prosigue con sus montajes fotográficos sarcásticos, algunos de los cuales aparecen en la revista *Unión Soviética*,

Notas

1. B. Goriély, *Ka*, V. Khlebnikov, París, 1960.
2. Estas y otras comunicaciones de H. von Riesen, editor de *Kasimir Malevitch. Suprematismus-Die gegenstandslose Welt*, Colonia, 1962, y del Prof. V. Markov Department of Slavic Languages, University of California, Los Angeles.
3. Tarjeta de invitación en collage tipográfico para una velada en casa de Mme. Oléninе d'Arnsheim en Passy, publicada en *Little Review*, en primavera de 1922, con la inscripción a mano «De la part de M. Larionov».
4. No se reconoce un parentesco entre los cuadros futuristas de Boccioni, Carrà y Russolo de los años 1910-1911 con los cuadros rayonistas, y el número que Larionov incluye en el *Retrato de Tatlin*, se parece más al de *Despedida*, de Boccioni que al modelo cubista.
5. M. Lamač, «Malevitch y su círculo», en *Vytvarne Umění* n.º 8/9, 1967.
6. C. Gray, observación en la 5.ª edición alemana, p. 288.

7. Según una carta de R. Stanislavski, Varsovia, Malevitch presentó en 1916, en la Exposición «Magazin», un cuadro en el que aparecían pegados una cuchara de madera y un termómetro. Si no se trata de una confusión con la cuchara pintada de *Inglés en Moscú*, este collage debió contener originalmente una cuchara. La cuchara de madera rusa es el símbolo de los futuristas; Malevitch y su amigo Morgunov se paseaban en 1914 por Moscú con una cuchara en el hojal, y Burljuk aparece de la misma forma en la conferencia de Marinetti del 13 de Febrero de 1914.

8. La pasión por los aviones domina la vida de Tatlin. En sus últimos años, que pasa en el Monasterio de Novo-Dewitsch, donde el Estado deja vivir a artistas sin medios, se dedica a construir un planeador que denomina «Letatlin».

9. Catálogo *El Lissitzky*, Kestner-Gesellschaft Hannover; Stedelijk van Abbemuseum; Kunsthalle Basel, 1966.

10. «Russia ant Constructivism. An interview with Naum Gabo» en *The World of Abstract Art*, Nueva York, 1957.

11. Ilya Ehrenburg no habla de la escuela de la Exter en Kiev, en *Menschen, Jahre, Leben*; Munich, 1962, tomo I.

12. N. Natan Chardshiev, *El Arte del Libro*, catálogo de exposición, Moscú, 1962.

VI. Dada

Precursores en el círculo de Marcel Duchamp

La revuelta contra el arte basado en reglas y conceptos estéticos académicos, que tiene lugar con las manifestaciones Dada durante la primera guerra mundial, se organiza en los años anteriores a ella: Boccioni, montando un marco de ventana y una cabellera en una escultura; Picasso, construyendo «instrumentos musicales» de cartón, madera y alambre; Malevitch, fijando un termómetro en un collage, y otros, contribuyendo a revalorizar los medios de expresión artísticos antes de la aparición de los dadaístas. Pero el más decidido paladín de la campaña es MARCEL DUCHAMP (1889-1968).

Toma su propio camino ya en 1911-1912 con cuadros como *Desnudo bajando una escalera*, que causa furor en el «Armory Show», la primera gran exposición internacional del nuevo arte que tiene lugar en Nueva York en febrero de 1913 en la armería *Armory* de un cuartel de infantería. Rompe con el cubismo, en el que se alineó al principio, dentro del grupo de Puteaux. Dinamita la estética del cubismo por una configuración y descomposición mucho más abstracta, y por los efectos de luz y sombra con los que logra la impresión de profundidad. En otros cuadros de 1912, *Rey y reina rodeados de actos rápidos* y *La novia*, Duchamp completa la transformación de las figuras humanas en fantásticas maquinarias, que Picabia adoptará y que influyen en el joven Max Ernst.

El interés de Duchamp por lo mecánico se percibe ya en 1911, cuando pinta su *Molino de café*. Su hermano, Jacques Villon, se dirige al círculo cubista que se reúne regularmente en su estudio de Puteaux, pidiéndoles que pinten cuadros para su cocina. En la ejecución del *Molino de café*, Duchamp se apercibe de que su atención se desplaza del objeto a su función mecánica, describiendo el movimiento giratorio por una flecha. La magia de esta técnica ya no le abandonará, y en 1913 produce *Rallador de chocolate* y *Aparato deslizador con molino de agua*. Pertenecen estos estudios a la obra principal de Duchamp, *Tránsito de virgen a casada*, llamada frecuentemente *El Gran Cristal*, en la que

trabaja durante diez años. En ella exterioriza fuertemente su mentalidad, mezcla de ironía, racionalismo y perspicacia. Proyecta esquemas, acaba detallados estudios, efectúa cálculos matemáticos y confecciona piezas sueltas. Con la presentación sobre espejos persigue separar los objetos de la base y situarlos en el espacio. Para darles una forma lo más objetiva posible y no influida por la mano del artista, traza los contornos con cable de plomo. Lo pega con laca y pintura sobre vidrio, o lo cose a la tela como en el caso del *Rallador de chocolate*. Estas técnicas van más allá de los procedimientos usuales del collage.

Su ensayo más osado será la introducción de los *Ready-mades*. La primera obra de este tipo, de 1913, consta de una rueda de bicicleta que puede girar, sujeta a un taburete con un tenedor. En 1914 compra un portabotellas en unos almacenes, lo firma y lo convierte así en obra de arte. En la selección de los objetos declara no dejarse guiar, ni por el buen gusto, ni por el mal gusto, sino simplemente por la casualidad. Pero les confiere títulos que distorsionan el sentido y que pretenden desconcertar al espectador. En Nueva York, donde se instaló en junio de 1915, se procura una pala para nieve, a la que titula *In Advance of a Broken Arm*. El famoso *Pissoir* es bautizado *Fontaine* y firmado: «R. Mutt 1917». Pero Duchamp compone *Ready-mades corregidos*, en los que perfecciona los objetos con pequeñas variaciones o añadidos. En 1914 produce un collage en el que pega minúsculos puntos de papel rojo-amarillo sobre una sencilla impresión de un paisaje invernal, titulándolo *Pharmacie*. En Nueva York completa el rótulo publicitario de una empresa de esmaltes convirtiéndolo en *Apolinèr Enameled* y lo firma: «From Marcel Duchamp 1916-1917».

FRANCIS PICABIA (1879-1953) coincide con Duchamp en la protesta contra la rigidez del cubismo. En los cuadros de 1912, como *Danza en el manantial* y *Procesión en Sevilla*, los cuerpos descompuestos al modo cubista entran en movimiento, que aumenta hasta transformarse en una composición abstracta. En 1913 inscribe en ellos extraños títulos, como «Udnie» y «Edtaonisl», formados por distorsiones de palabras o por secuencias arbitrarias de letras: con ello se adelanta a una típica práctica dadaísta. Respecto al papel del título, Picabia declara: «En mis obras, el título es la expresión subjetiva: la pintura es objetiva. Pero este objeto es en cierto modo subjetivo, ya que es la pantomima, es la reproducción del título. Proporciona, hasta cierto punto, el medio de comprender el contenido potencial del corazón del hombre.»

Picabia se desplaza en 1913 a Nueva York para la inauguración del «Armory Show», donde sus cuadros causan sensación. Él y su mujer, Gabriele, traban amistad con el fotógrafo Alfred Stieglitz, que ha montado una galería en las habitaciones contiguas a su estudio, en la que se exponen todas las tendencias modernas del arte y se discute en círculo. Propone Picabia una exposición de sus obras. Picabia ejecuta en el mismo estudio una serie de dibujos mecánicos, algunos de los cuales le publica Stieglitz en su revista *291* (número del edificio de la Quinta Avenida en el que vive). Picabia se muestra, durante varios años, infatigable en la creación de tales dibujos, a los que dota de títulos y textos desconcertantes.

En 1915, tras un período militar, interrumpido por enfermedad, Picabia encuentra a Duchamp en Nueva York. En este mismo año realiza algunas composiciones mecánicas en cuadros al óleo. En *Très rare tableau sur la terre*,

Francis Picabia, retrato de Alfred Stieglitz en *291*, 1916.

confiere volumen plástico a sus formas por medio de semicilindros pegados, y refuerza el colorido con dorados y plateados. Estas tonalidades doradas y plateadas se encuentran también en los dibujos y acuarelas de este período e incluso en el óleo pintado sobre madera, *L'Enfant carburateur*. En él Picabia escribe junto a la «Sphère de la Migraine» la divisa dadaísta: «Détruire le futur».

JEAN CROTTI (1878-1958), que llega a Nueva York en 1914 procedente de París, cae bajo la influencia de Duchamp y Picabia. En el estudio de Duchamp realiza, en 1915, su *Retrato a la medida*, una «escultura espacial» del espíritu irónico del personaje (fig. 74). El perfil y el contorno de la cabeza son de hilos de plomo y plata, y sobre una franja de papel pegado sobre la frente brota una espesa crin de caballo. Debajo asoman dos ojos de porcelana. En el cuadro *Clown* (1916), hecho con diversos materiales, encontramos dos pupilas análogas. Según la explicación de Crotti, representan los espectadores que contemplan el clown mientras juega con unas pelotas azules y rojas, representadas por notas circulares. Un muelle espiral estirado constituye su columna vertebral y los miembros son de cable rectilíneo.

Las fuerzas mecánicas del amor en movimiento resulta mucho menos dadaísta y muestra un cierto parecido con el *Très rare tableau...* de Picabia. En contradicción con el orden frontal de las formas de Picabia, los elementos se disponen escalonadamente, en profundidad, formando una amplia estructura. Entre los colores intensos rojos, azules, verdes, negros y blancos brillantes, se mezcla el brillo metálico de tubos partidos de cobre y níquel, que corresponden a los cilindros de Picabia. El título del cuadro aparece montado en su interior con letras metálicas; la pintura aparece retrogradada sobre un cristal atornillado a un

cartón ligeramente distante. Esta técnica se la inspiraron probablemente los estudios de Marcel Duchamp para *El Gran Cristal*.

El único norteamericano que se une al grupo de artistas europeos próximos a Duchamp es MAN RAY (1890-1976), que por su pasión en descubrir e inventar ocupa un lugar especial entre los pioneros del arte moderno. Efectúa desde sus comienzos una serie de experimentos con las más diversas técnicas y materiales. Su ideal lo define como «pintar lo más diferente posible de los demás pintores, distinto a sí mismo, de manera que cada nueva obra o serie de obras no tenga parecido con la precedente».[1]

Man Ray realiza su primera composición abstracta en 1911, y al igual que Sonia Delaunay toma retales de un muestrario de sastre. Combina cuadraditos de las telas en un cortinaje, de forma que las superficies claras y oscuras compongan una figura geométrica. En 1914 pinta un pequeño cuadro al óleo que no contiene más que su nombre y la fecha, *Man Ray 1914*, en grandes caracteres aislados. Las cifras y letras cubistas se han transformado aquí en una declaración protocolaria, que confiere un carácter específicamente dadaista al propio nombre. En 1915 realiza su primer collage, *Intérieur*. En él cuelga un dibujo cubista en una pared, junto a un reloj con cadenas y pesas, fugaz referencia al interés mecanicista del círculo de Duchamp. El collage *Teatro* es un *Ready-made corregido*. Toma un periódico con anuncios de cines y teatros, y lo adorna con letras y números recortados en papeles rosas y rojos. Bajo el título pegado verticalmente aparece un gran signo de interrogación.

En 1916 Man Ray inicia una serie de collages muy personales, que aparecen publicados diez años más tarde con el título de *Revolving Doors*. En ellos, una serie de temas figurativos como *Leyenda, Saltamontes, Muchacha, Sombra*, etc., son tratados de una forma totalmente abstracta. Recorta formas precisas en papeles de colores luminosos, las une por dibujos y las completa con hilos de seda multicolores. Man Ray explica el estilo categórico de esta obra, diciendo que la elección de los objetos del cuadro no se hizo con criterio estético, sino pensando en algo que se grabara en la memoria. En su disciplina formal aparece algo del espíritu Dada, a través del velado humor de los motivos tratados.

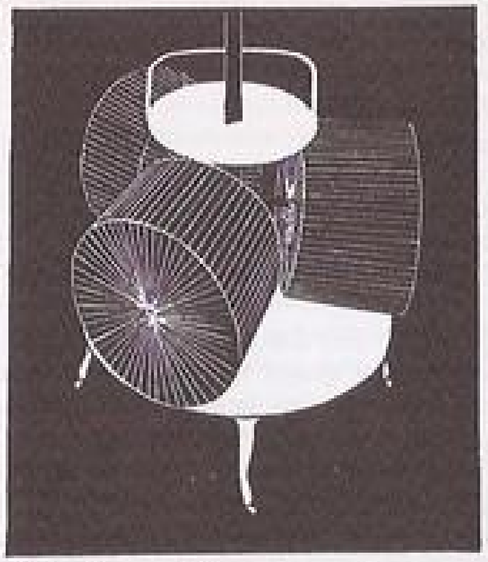
En los cuadros de 1917 Man Ray utiliza otros materiales, además de papeles pegados. En *Boardwalk*, una serie de cordeles tensados alrededor de grandes botones, forman una especie de hélice sobre un fondo constituido por un tablero de ajedrez. Junto a ella aparece pegado un pedazo de tela gruesa. Según Hans Richter, el tablero de ajedrez, uno de los pilares de la ininterrumpida amistad de Duchamp y Man Ray, constituye el símbolo del grupo Dada de Nueva York. Este grupo se declara Dada tras la aparición de este nombre en Zurich. Duchamp y Man Ray editan en 1917 la revista *The Blind Man*, financiados por el coleccionista y mecenas Walter Arenberg y por H. P. Roché. Sólo aparecen dos números de ella. Picabia lanza en Barcelona la revista *391* (continuación de *291*). Vuelve en 1917 a Nueva York y lanza allí tres números de la misma. Publica *Ready-mades* de Duchamp, que pasan en este año por un momento de esplendor. Ellos constituyen el centro de su producción Dada, de cuyo espíritu se alejan Duchamp y Man Ray en otras obras.

De difícil clasificación resulta un cuadro de Duchamp, de 1918, que lleva el expresivo nombre de *Tu m'*..... En él se mezclan partes reales e irreales

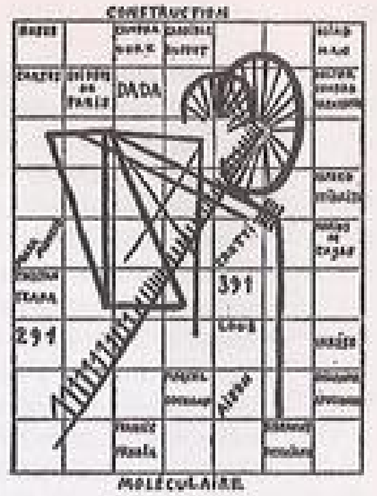
P · B · T

THE BLIND MAN

33 WEST 67th STREET, NEW YORK



Marcel Duchamp, cubierta para *The Blind Man*, Nueva York, 1917.



391

Francis Picabia, cubierta para el n.º 8 de 391.

de manera intrincada. En la parte inferior izquierda encontramos un conjunto de líneas basada en los *Standard-Stoppages*, inventados por Duchamp en 1913-1914. Son unidades de medida obtenidas dejando caer tres veces una cuerda de un metro de longitud desde un metro de altura. En el centro se encuentra un corte de la tela simulado, cosido con imperdibles reales, y sobre el conjunto aparece una escobilla sobresaliendo diametralmente del cuadro. Bajo un sacacorchos, una mano pintada en *trompe-l'oeil* firma: «A. Klang». Señala hacia unas líneas abstractas que contrastan con los rectángulos escalonados en perspectiva de la otra mitad del cuadro. Parece que Duchamp haya querido concentrar en este cuadro todos los factores esenciales de sus obras precedentes antes de abandonar la pintura.

Man Ray intenta numerosos experimentos. En 1919 aparecen las *Aerografías*. En ellas rocía con pulverizador los objetos dispuestos sobre un fondo claro y después sombrea los contornos difuminados que ha producido. Realiza una escultura móvil en forma de pantalla de lámpara recortada que gira alrededor de un eje. En 1920 presenta *L'Énigme d'Isidore Ducasse:* un paquete atado bajo el que parece adivinarse una figura humana y que contiene una máquina de coser de verdad. Este detalle señala el surrealismo naciente, al que Man Ray se integrará en París.

Hemos levantado nuestra voz
contra la civilización y la guerra
por ella desencadenada
contra la esclerosis de las artes
contra la acrobacia del arte
contra el arte de lujo, perfumado
contra el formalismo cubista
contra el objeto artístico, mercancía móvil
contra el esnobismo y la presunción
contra la belleza y su perfección.
Para empezar de nuevo era preciso destruirlo todo,
primero el cuadro de marco dorado, la oveja negra,
dispuesta a toda prostitución, objeto de comercio.

Este es el programa Dada recordado por Marcel Janco, que con Hans Arp, Hugo Ball y Tristan Tzara constituyen el grupo fundador de Zurich. Pronto se incorpora también a él Richard Huelsenbeck. Con la ejecución tumultuosa de su programa demoledor, la era Dada de Zurich entra en la leyenda, por no decir en la Historia, como la eclosión de una protesta salvaje, que no se detuvo ante nada y que en realidad tampoco condujo a nada. En la enumeración de todas las cosas contra las que estaban, se les olvida señalar, incluso a un miembro tan activo como Janco, las cosas que defendían, las nuevas ideas artísticas en formación. A pesar de haberlas desarrollado al margen de los acontecimientos, conservan su importancia en la evolución del arte. Sus creaciones no pueden omitirse en la historia del collage.

En realidad, comienzan ya antes de la fundación del movimiento Dada. En noviembre de 1915 tiene lugar una exposición, en la Galería Tann de Zurich, de tapices murales, tejidos, pinturas y dibujos de Hans Arp, Otto van Rees y su esposa, A. C. van Rees-Dutilh. Arp escribe la presentación del catálogo, proclamando con patéticas palabras su conversión al arte abstracto: «Estos trabajos son estructuras de líneas, superficies, formas y colores. Tratan de aproximarse a lo indescriptible del hombre, a lo eterno. Son el abandono del afán personal de lo humano. Son el odio contra los cuadros, las pinturas. Retratar es imitación, espectáculo, equilibrio sobre la cuerda. El arte es realidad y la realidad común debe manifestarse por encima de lo especial.»

En la exposición pueden verse los tapices murales, de lana y seda, que ejecuta la esposa de Van Rees, según diseños de Arp, Otto Freundlich y composiciones propias. Van Rees expone junto a óleos viejos y nuevos la obra *Adya*, de papel y tela (fig. 76); también proyecta un collage para el cartel de la exposición.

El holandés OTTO VAN REES (1884-1957) conoció a Otto Freundlich en París, en 1904, durante sus estudios. Entra antes de la guerra en el círculo de Picasso, Braque, Van Dongen y Chagall, sintiéndose especialmente atraído por los cubistas. En 1911 y 1912 expone en el Salon des Indépendants. Clovis Sagot, el primer marchant que adquiere cuadros cubistas, le incluye en su galería. Toma

también de los cubistas la técnica del collage para conseguir, como posteriormente declarará, «impresiones mayores y sobre todo efectos decorativos más directos». Al estallar la guerra le convoca el Ejército holandés. Pero, según se cuenta, le consideran enajenado al presentar en 1915 el collage de una bailarina. Es dispensado del servicio militar, marchando a Suiza donde encuentra a Arp. Juntos realizan los murales de la entrada de la Escuela Pestalozzi de Zurich. Sus composiciones abstractas chocan tanto al público que deben ser cubiertas.

Su vuelta al abstracto, que se observa en un collage de 1915, es atribuible a la influencia de Arp. En esta obra aparecen pegados pedazos de periódico y un papel con cifras y letras, entre formas monocolores, angulosas o redondas de papel recortado. De geometría más sencilla, es la composición de un collage de diciembre del mismo año. Va destinado a la portada de un libro de bocetos y tiene pegados papeles plateados y rojo-ladrillo. En *Bodegón de la pipa*, de 1916, un óleo-collage expuesto en el Cabaret Voltaire, la impresión de profundidad la consigue colocando las superficies claras y oscuras juntas, de modo que las formas geométricas adquieran volumen plástico, como por un sombreado.

HANS ARP (1887-1966) y los esposos Van Rees exponen en la Galería Coray, abierta en marzo del mismo año. Una crítica aparecida en la *Zürcher Zeitung* del 28 de enero de 1917, alaba los tapices de los Van Rees, por su «eminente gusto para el colorido decorativo» y también un bordado de Arp por su «delicada belleza aromática». Cita asimismo las composiciones en las que Arp emplea tiras de papel y fragmentos de tapiz, y precisa que deben verse prescindiendo de todo contenido concreto.

Arp está en París en 1914 y traba amistad con Modigliani, Apollinaire y Delaunay. Es presentado por Max Jacob a Picasso. Conoce, pues, el mundo de las ideas cubistas en todos los sentidos. Como explica más tarde, en la Rue de Mont-Cenis realiza una primera serie de collages, por la que se interesa el marchant Léonce Rosenberg. Los describe como «construcciones estáticas, simétricas, arcos de entrada de vegetación patética, puertas del reino de los sueños». Los compone con papeles de un solo color, negros, anaranjados, dorados y azules.

En verano de 1915 Arp se libra de una difícil situación por su marcha a Suiza. Tiene pasaporte alemán, pero él es de origen alsaciano. En Zurich continúa los collages. Emplea papeles de todo tipo, telas estampadas, tapices con flores y trenzados, franjas de paquetes de tabaco, etiquetas, etc. Elementos del arsenal cubista, que une en composiciones completamente abstractas. Mientras que al principio los segmentos formales los dispone a la manera del cubismo analítico, pronto los extiende en superficies contiguas. A los contornos rectilíneos les añade formas redondas y arqueadas de una «determinada indeterminación», que considera el ideal del nuevo arte (fig. 77).

Marcel Janco explica en sus memorias cómo Arp crea sorprendentes cuadros de papel. «Era maravillosa su organización natural de las formas, sin violentar el material. Nos decía y le creíamos que el arte surgía en él como las uñas de la carne.» La creación artística ya era entonces para Arp un juego entre

Richar Huelsenbeck, *En avant Dada*, Hannover-Leipzig, 1920.

las formas y el color, en el que dejaba participar al azar pero sin perder de vista la composición. El papel y la tijera le permiten cumplir su deseo de anonimato, confiriendo a la obra una validez objetiva e impersonal que la libera de la «búsqueda del Yo» de la pintura al óleo. Arp realiza además relieves con trozos de madera, que sierra, colorea y clava sobre tapas de cajas. Crea composiciones en las que refleja la naturaleza, dotándolas con títulos como *Bosque, Formas terrestres,* etc.

El Dada se establece en Zurich al abrir Hugo Ball en 1916 el Cabaret Voltaire en la Spiegelgasse. En la primera reunión Dada, que tiene lugar el 14 de julio de 1916 en la Casa Gremial de Waag, figuran en el programa Janco, Arp y ejemplos de sus obras; las de Arp están hechas de papel. Además, hay cantos negros, baile de máscaras, Hugo Ball recita versos sin palabras, Huelsenbeck y Tzara presentan versos simultáneos, conciertos fonéticos y poemas onomatopéyicos. El centro de gravedad parece residir en los números acústicos, verdaderas pugnas experimentales entre palabras y sonidos.

Los precedentes futuristas de este programa son innegables. El grupo intercambia correspondencia con Marinetti y muestra las «Parole in libertà» de él, Cangiullo y Buzzi en las paredes del cabaret. Marinetti se las ha enviado a Hugo Ball, que escribe el 9 de julio de 1915 en su diario *(La huida del Tiempo,* nueva edición, Lucerna, 1946): «Son puros carteles de letras. Tales poesías pueden enrollarse como un mapa. La sintaxis se ha desbordado. Los caracteres han sido dinamitados y reunidos de nuevo provisionalmente.» Conocen los «ruidos» musicales que Russolo produce con sus máquinas y los materiales que emplea Boccioni en la escultura. A pesar de su relación con los futuristas, el interés del grupo de Zurich se centra en los cubistas, cuyos *papiers-collés* consideran lo más importante en la renovación vital del arte. Huelsenbeck publica en 1920 *En avant Dada: La Historia del Dadaismo,* en la editorial Paul Steegemann de Hannover, y *¡Dada vence!,* así como un *Balance del dadaismo* en la editorial Malik de Berlín. Alaba a Picasso por haber sido el primero en reconocer la importancia de los nuevos materiales:

«Empezó pegando en sus cuadros arena, pelos, impresos postales y periódicos, para conferirles el valor de una realidad directa que se separará de la introducida... La arena pegada, los pedazos de madera, los pelos, confieren al cuadro una realidad del mismo rango que un ídolo de Moloch, en cuyos brazos incandescentes se depositan los niños que van a sacrificarse... El nuevo material es el camino abstracto que va de la añoranza a la realidad de las pequeñas cosas.»

Según Huelsenbeck, la abstracción es una de las consignas que más impresionan en el círculo Dada de Zurich. Por ella entienden «la búsqueda de nueva belleza, la complacencia en la armonía». Huelsenbeck no está conforme con la identidad que establecen los dadaístas entre abstractos y objetivos. Ve en ello la ruina de las posibilidades de expresión vitales del artista y ataca a Tzara, que quiere encasillar el Dada en el arte abstracto.

En realidad es Arp el que ha provocado este cambio. La influencia de sus ideas en el círculo se deduce de lo escrito por Hugo Ball en su diario, el 1 de marzo de 1916: «Arp se declara contrario a la presunción de los dioses pictóricos (expresionistas)... Desearía ver las cosas ordenadas con mayor rigor, menos arbitrariamente, menos henchidas de color y poesía. Recomienda la planimetría contra la pintura de ocasos y auroras del mundo. Cuando defiende lo primitivo, se refiere al primer dibujo abstracto. Conoce la complicación, pero no se ocupa de ella. El sentimiento debe desaparecer y también las polémicas desatadas en la tela. Siente pasión por la circunferencia y el cubo de cortantes líneas. Es partidario del empleo de colores definidos (a ser posible impresos en papeles y telas) y de la inclusión de la exactitud de las máquinas. Creo que ama a Kant y a los prusianos, porque son partidarios de la división geométrica del volumen (en el campo de instrucción y en la lógica)... Si le comprendo bien, le interesa más la simplificación que el enriquecimiento...»

El mismo Arp declara haber llegado a los nuevos conocimientos bajo la influencia de Sophie Taeuber. Se conocen en la exposición de Tanner y permanecen unidos a partir de este momento. Sophie, por aquel entonces profesora de bordado y tejido en la Escuela de Oficios de Zurich, explica en sus memorias, *Nuestro sueño diario...,* que mantuvo una lucha heroica contra las coronas de flores, «que multitud de muchachas de todos los cantones bordaban ininterrumpidamente sobre cojines», y en defensa del cuadrado, símbolo de precisión y claridad en el nuevo arte. La placidez de sus composiciones horizontales y verticales le llevó a abandonar la *dinámica diagonal barroca.* La tendencia barroca, cuyo origen reside en la influencia impresionista que recibió en los años 1911-1912 del círculo del «Blaue Reiter», aparece en una parte de los trabajos en madera. Los realiza para los *Vingt-cinq poèmes,* de Tristan Tzara (Zurich, 1916), y para diversas publicaciones de los Dada de Zurich. El cambio aparece en 1916, en sus collages. En ellos se distribuyen al azar sobre la superficie del cuadro figuras geométricas algo irregulares. Es esta ordenación de los elementos, no esquemática y algo a tientas, la que da su vivacidad a estas tempranas composiciones abstractas.

En los años 1918-1919, Arp y Sophie Taeuber realizan, juntos y por separado, collages con cuadros y rectángulos puros, algunos de los cuales resaltan por su subdivisión geométrica. Los obtienen con una cortadora de papel, para evitar la más mínima imprecisión del contorno. Los colores se limitan a grises y azules, sobre negros y blancos. Entre ellos brillan papeles dorados y plateados sueltos.

Sophie Taeuber también interviene en las veladas Dada, ejecutando danzas al estilo de la Escuela Laban, para los que Arp diseña trajes y máscaras. Ella misma pinta máscaras y cabezas Dada con manchas de color y ornamentos. En 1918 crea unas sorprendentes marionetas, hechas de carretes de hilo, para el *Ciervo Rey*, de Carlo Gozzi, que adorna con plumas, perlas o harapos, según el papel del actor correspondiente.

Pero las máscaras más impresionantes para las representaciones Dada, las realiza Marcel Janco con cartones rojo-sangre unidos con alfileres. Hugo Ball relata la acción sugestiva, la fuerza motriz que ejercían sobre su portador: «La máscara no exigía sólo un vestido, dictaba un gesto muy concreto, patético, rayano en la locura... Lo que nos fascina a todos de las máscaras, es que no encarnan caracteres y sufrimientos humanos, sino sobrehumanos. La crueldad de este tiempo, el paralizante fondo de las cosas se hace visible.»

MARCEL JANCO (1895) llega en 1915 a Zurich procedente de Rumania, para estudiar en la Escuela Superior de Arquitectura. Es introducido por su compatriota Tzara en el círculo Dada, en el que desarrolla una actividad desbordante.

Marcel Janco, talla enmarcada, 1917.

Dibuja retratos de sus camaradas, diseña carteles para las exposiciones, realiza tallas de madera para el primer libro de *Tzara, La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, de 1916, y otras publicaciones Dada en blanco y negro. También pinta óleos, como *Baile de Zurich*, emparentado con los cuadros futuristas

de Severini. Realiza objetos plásticos al estilo de las máscaras con cable, plumas, crin de caballo y otros géneros, con los que se mezclan elementos insignificantes y concretos. En una de estas obras, titulada *Universo*, vemos una cápsula matemática de cables soldados sobre una semiesfera, en la que se ha colocado un ojo de cristal. Un intento, como dice Janco, de «unir distintos materiales en relaciones poéticas y místicas». Sin embargo, las obras esenciales de Janco son los relieves de madera y yeso, con los que comienza en 1917. Se trata de composiciones de formas elementales, en clara disposición superficial, que deben incorporarse sin marco como partes arquitectónicas de las habitaciones. Han sido realizadas en parte en blanco sobre blanco y en parte pintadas en color. En un relieve de 1917 figuran pedazos de un espejo entre las zonas de color.

En óleos de composiciones análogas, Janco introduce componentes reales, como por ejemplo un pedacito oval de seda, rodeada de superficies punteadas, en un cuadro de 1916-1919. En *Dada Armure*, Janco emplea cartón ondulado y papeles arrugados, que provocan una cierta sensación de relieve. En la obra aparece la palabra «Dada» una vez en vertical y otra en escritura invertida horizontal. En *Écriture*, de 1920, unos papeles rasgados y pedazos de lienzo deshilachado rodean a las letras danzantes. En *Fétiche-miracle* y *Sueño-rojo*, encontramos girones de tela de saco que acentúan el carácter desesperante de estos cuadros. En el último, resalta un jeroglífico formado por cordeles sobre una superficie verde aislada. En *Le Poilu*, de 1924, reúne una colección completa de materiales dadaístas: papel dorado, trapos de lino, crin de caballo, botones de nácar, pajas, yeso y periódicos recortados, que introducen algo de claridad en las pesadas y oscuras gamas de colorido. Como en otras cosas, la composición está encerrada en un marco, en forma de medallón, que eleva al conjunto de materiales de la superficie del cuadro (fig. 80).

HANS RICHTER (1888-1976) llega de Berlín a Zurich en setiembre de 1916 y se une a los dadaístas. Él mismo explica que, al igual que Janco, pegaba vidrios y trocitos de tela en sus relieves y cuadros, de los cuales no se ha conservado ninguno. En 1917 le regala al escritor austríaco Walter Serner, por su cumpleaños, el relieve *Justitia minor*. En él, el brazo de una muñeca de goma recogida por la calle sostiene un pedazo de metal a modo de espada, en la que cuelga de una larga cuerda una bola plateada de árbol de Navidad. Al igual que Janco y Arp, Richter pertenece a los dadaístas, que tras una valiente destrucción creen en un nuevo arte de espíritu constructivo. Intercambiando ideas con VIKING EGGELING (1880-1925), al que conoce en Zurich en 1918 en casa de Tzara, comienza a realizar dibujos de líneas y superficies puras, ordenándolas en series. Al igual que las franjas continuas de Eggeling, estos dibujos llevarán a la realización de las primeras películas abstractas.

En 1918, CHISTIAN SCHAD (1894), relacionado con el círculo Dada de Zurich a través de su amigo Serner, presenta los resultados de experimentos fotográficos efectuados en Ginebra y que Tzara bautiza *Schadographien* (fig. 79). Son composiciones fotográficas que efectúa colocando objetos sobre papel sensible a la luz y sometiéndolos a ella. Prescinde pues de cámara y lentes, procedimiento que pronto adoptarán Man Ray y Moholy-Nagy.[1] Schad reúne formas de papel recortadas o desgarradas, con tejidos transparentes, puntillas, enrejados metálicos y plumas de pájaro repartiendo entre ellos anillos y cuerdas. A veces incluye textos

Escuela de Artes
Biblioteca

impresos que reproduce en negativo. El resultado es una especie de collage inmaterial en blanco y negro, lleno de movimiento y misteriosa transformación. Una de sus *Schadographien*, titulada *Arp et Val Serner dans le Crododarium Royal de Londres*, está reproducida en «Dadaphone», séptimo y último número de la revista *Dada* que edita Tzara en marzo de 1920 en París.

Schad emprende su propio camino artístico tras un corto paso por la Academia de Munich. Pronto aparecen sus tallas en madera en *Aktion* y *Weisse Blätter*. En 1915 se traslada a Suiza, pasando la mayor parte de la guerra en Ginebra. Expone con los dadaístas en Zurich en el Salón Wolfsberg y publica trabajos gráficos en sus revistas. Entre sus cuadros al óleo merecen especial atención algunos retratos, como *Marietta*, de 1917, que, con su división de la superficie prismática y los abruptos fragmentos de palabras, hace pensar en los cuadros futuristas de Severini. En 1920 Schad realiza relieves con listoncitos de madera al estilo de Arp. Los sierra, los pinta con colores «Ripolin» y los pega. En uno de esos cuadros, *Erotisme*, añade típicos elementos Dada: una pequeña esfera de reloj, un pedazo de fleco de cortina, botones de cojín y una cuerda de oro pasada por una bobina. Exhibe estas obras en una exposición Dada que tiene lugar en 1920 en Ginebra, simultáneamente con el «Gran Baile Dada» organizado por Serner en la Galería Neri. En él toman parte, además de Schad, Arp, Picabia, Ribemont-Dessaigne y Gustave Buchet.

Schad mantiene desde Ginebra contacto con los dadaístas de París. A principio de 1920 se desplaza a Roma y se une al círculo de Evola. A finales de enero, Evola y Schad organizan en casa de Bragaglia un «Jazz-Band-Ball», en el que se escucha música de Stravinsky, Casella, Auric, Defosse y otros. La velada está considerada como la primera manifestación Dada en Italia. En su pintura, Schad se aparta del Dada y sigue las tendencias neorrealistas de los *valori plastici*.

Picabia confiere nuevos impulsos al círculo Dada de Zurich, con el que tropieza en otoño de 1918 en Lausanne. El artista crea su conexión con Nueva York, Barcelona y París. Su pasión por la mecánica le lleva a desmontar un viejo despertador con su mujer, Gabriele, y Arp. De sus partes nace la portada de *Dada*, n.º 4/5, de 1919. Continúa trabajando en sus dibujos de máquinas, entre cuyos mecanismos introduce textos que contienen tanto indicaciones objetivas, como fragmentos de poemas Dada. Picabia contribuye también a la animación tipográfica de las publicaciones, inspirándose en los números de su revista *391* y de la revista francesa *Sic*, que edita P. A. Birot desde 1916. El tercer número de *Dada* reúne todos estos modelos: mezcla tipos de cualquier clase y tamaño, distribuye palabras en todas direcciones, intercala papeles de color entre otros blancos, mientras que el lector debe girar hoja por hoja circularmente para descifrar el sentido.

Los atrevidos experimentos que efectúan los dadaístas de Zurich con la palabra y el lenguaje pertenecen a un terreno próximo al collage. Tzara da las siguientes indicaciones para la composición de un poema Dada: «Tome usted un periódico y una tijera. Elija un artículo de periódico que tenga la longitud que usted quiera dar a su poema. Recorte el artículo. Recorte cuidadosamente cada palabra e introdúzcala en un cucurucho. Agítelo. Saque un papel tras otro y establezca una secuencia. Cópiela. El poema se parecerá a usted. Usted se habrá convertido en un escritor de una inigualable originalidad y encantadora sensibilidad, aunque incomprendido por el gran público.»

Francis Picabia, portada para *Dada 4-5*.

Cubierta de Hans Arp, Zurich, 1919.

En las veladas Dada se presentan también «poemas estáticos». Se fijan carteles con ciertas palabras a sillas, se sitúan en escena y cada vez que cae el telón se varía su orden. Pero el único que crea verdadera poesía Dada es Arp. La descomposición de las palabras y reagrupación de los fragmentos, la alineación asociativa de ellas, el empleo de lugares comunes, el sentido inesperado que adquieren las composiciones, no representan otra cosa que la construcción de collages de palabras según las leyes del azar. Los primeros poemas de Arp aparecen en 1919 en *Zeltweg*, la última publicación de los Dada en Zurich. Su primer volumen, *Die Wolkenpumpe*, se publica en Alemania en 1920, durante una estancia de Arp en casa de Max Ernst en Colonia, donde funda una filial Dada.

En las primeras obras de KURT SELIGMANN (1901-1962), de Basilea, encontramos reminiscencias de las tendencias Dada en Zurich. En sus esculturas se muestra la influencia de Arp, como en *Dos cabezas*, de 1925, o en sus relieves con distintos materiales que realiza en 1928-1929. *Trousseau de naufragé*, de Arp, le inspira una continuación constructivista, *El marinero*, cuya cabeza está compuesta de tablillas de madera envueltas por un cinturón de cuero, en las que se oculta un velero. Seligmann efectúa sus composiciones con formas sencillas y claras. En *Feria*, de 1928, emplea los materiales propios de ellas, como blancos de tiro, anillas y cintas metálicas, extendiéndolas sobre una rampa decorada con estrellas. Limpia cuidadosamente el material viejo. Cuando construye títeres con pedazos de madera agujereada y una percha, es la precisión artesana la que da su especial nota al humor Dada. Seligmann se traslada en 1921 a París, tras un corto paso por Florencia. A partir de este momento cae bajo la influencia de los surrealistas.

> Vivimos para la incertidumbre, no queremos ni sentido ni valores que adulen al burgués. Queremos *sin-sentido* y lo *sin-valor*.
>
> Raoul Hausmann, *Panfleto contra la concepción de la vida de Weimar*, publicado en *Der Einzige* del 20 de abril de 1919.

Richard Huelsenbeck regresa a Berlín en enero de 1917. En Alemania transcurre el tercer invierno de la guerra y tropieza con un ambiente que no podía imaginarse desde Suiza. «Mientras que en Suiza vivíamos como en un balneario, rastreando y corriendo detrás de las mujeres, soñando por las noches con botes, farolillos y música de Verdi, en Berlín ignoraban si al siguiente día podrían comer caliente. El miedo se apoderaba de las gentes que presentían que la gran causa de Hindenburg y compañía fracasaría.»[1]

Pero la presión militar, política y económica no ha conseguido acallar la vida cultural de la ciudad. Provoca, en cambio, la aparición de un movimiento de resistencia intelectual, contrario al chauvinismo patriótico y la consecuente opresión de la libertad artística. El arte joven y la literatura del país y del exterior, continúan exhibiéndose en la Galería Sturm de Herwarth Walden y publicándose en su revista *(Der Sturm)*. Franz Pfemfert defiende aún más decididamente todas las tendencias no conformistas en *Aktion*, revista semanal de política, literatura y arte. A partir de 1916, Franz Jung y Richard Oehring publican *Die freie Strasse*, en la que colabora Raoul Hausmann. En 1918 asume éste la redacción, publicando los primeros textos e ilustraciones Dada. También en 1916 Wieland Herzfelde publica la revista *Neue Jugend* en su editorial, llamada Malik-Verlag, según el título de una novela de Else Lasker-Schüler. El círculo de colaboradores al que pertenecen el hermano de Herzfelde, John Heartfield, y George Grosz, toma una línea decididamente izquierdista.

Cuando aparece Huelsenbeck, reina pues la agitación en la vida intelectual de Berlín. Su llegada y la fama de lo que ha realizado en Zurich hace que los artistas revolucionarios berlineses adopten el Dada. Hausmann, Jung, Grosz y Heartfield entran en contacto con Huelsenbeck y en abril de 1918 nace el Club Dada. La primera *soirée t*iene lugar el 12 de abril de 1913 en «Neue Sezession». Huelsenbeck lee *El Manifiesto Dada*, que es firmado por los adictos de Zurich y Berlín. Contiene la temeraria frase: «Con el dadaísmo, una nueva realidad conquista sus derechos.» El Club Dada organiza *matinées* y *soirées* que compiten en espíritu provocador con las del Cabaret Voltaire. En ellas destaca especialmente RAOUL HAUSMANN (1886). En cualquier ocasión recita sus poemas abstractos, que él denomina *Automóviles anímicos*. Están hechos de sonidos y letras, y los ha ideado sin saber nada de los poemas de Hugo Ball. Estos *Poemas fonéticos* los publica en carteles de papel rosa, verde, amarillo y blanco.

El Manifiesto Dada promueve también el empleo de nuevos materiales en el arte. Los berlineses conocen tanto los ejemplos cubistas y futuristas, como los collages que Arp y Van Rees realizan en Zurich. En el manifiesto *Cino Sintético de la Pintura*, Hausmann proclama: «Las muñecas usadas de los niños o un trapo de varios colores son expresiones más importantes que las de cualquier asno

John Heartfield, página de *Neue Jugend*, Berlín, 1917.

deseoso de inmortalizarse al óleo en infinitos salones. El orfismo cubista y el futurismo, que trataron de establecer mútua relación sobre el lienzo entre el color, el cartón, el pelo artificial, la madera y el papel, fueron reprimidos por su propia objetividad científica. El arte Dada les ofrece un enorme alivio, un impulso para experimentar todas las relaciones. En el Dada reconocerán su verdadero estado: maravillosas constelaciones de materiales reales, cable, hilo, cartón, tela que corresponden orgánicamente a su propia y por tanto perfecta fragilidad.»

Los dadaístas muestran obras con este espíritu en la exposición de abril de 1919 en la Galería I. B. Neumann. En ella toman parte Hausmann, Hannah Höch, Grosz, Heartfield y Jefim P. Golischev. Hausmann nos dice en su *Courrier Dada* (París, 1958): «Jefim Golischev y yo expusimos dibujos mecánicos, tallas en madera, esculturas de cartón (Hausmann) y composiciones de materiales heteróclitos como latas de conserva, vidrio, pelo, puntillas de papel (Golischev).» JEFIM GOLISCHEV (1897) explica que entre los dadaístas se le conocía como el especialista en animales, por su preferencia a emplear toda clase de ellos, vivos o muertos, en sus obras. Así efectuaba «recortes de plumas» de gorriones vivos, cuyas alas pintaba y recortaba. En otro caso dispuso un huevo rodeado de algodón e iluminado con bombillas eléctricas y una pantalla de lámpara como aureola; una

inscripción indicaba que el huevo estaría incubado al cabo de nueve días. El público curioso esperó en vano. Golischev describe collages con grabados en madera de Doré y reproducciones de cuadros en color, en los que siempre pegaba algún elemento referente a acontecimientos actuales: tarjetas de racionamiento, indicaciones sobre ayuda a los parados, impresos de alta de heridos, que en realidad habían muerto, etc.

Adolf Behne publica en 1919 un artículo sobre Golischev en *Cicerone*, describiendo collages de un nuevo tipo en los que emplea «pequeños objetos conmovedores», que hacen pensar en Klee: «Figuras compuestas por papeles multicolores pegados, de fantasía, en cuyos motivos dibuja líneas propias. Así nacen atrayentes cuadros ambientales, pequeños dibujos en largas tiras pegadas.»[4] Golischev firma en 1919 con Hausmann y Huelsenbeck el *Manifiesto del Comité Central Revolucionario Dadaísta*, pero pronto se separa del dadaísmo.

Hausmann explica que comenzó los collages en el verano de 1918, componiendo sus primeras obras con recortes de periódico y carteles. Durante su estancia en la isla de Usedom se le ocurre la idea del fotomontaje, al ver en todas las casas los mismos cuadros de soldados: un granadero delante de un cuartel sobre el que está pegado el retrato del familiar correspondiente. Se imagina rápidamente lo que puede hacerse en el terreno artístico con fotos recortadas y montadas.

Para el *Cino Sintético de la Pintura* realiza en 1918 viñetas en ambas técnicas. Una en collage con anillas de puro que pega sobre un pedazo de seda de corbata violeta, la otra en fotomontaje que muestra dos ojos recortados junto a una boca abierta dentro de un marco circular. El Manifiesto es para el *Atlas Mundial Dada*, el «Dadaco», una colección de innumerables documentos Dada que quiere publicar el editor Kurt Wolf en Munich. La impresión no tiene lugar porque, según Mehring, el material se convierte en un enorme «tomo-cliché del Kitsch universal», cuyo coste no puede ni reunirse. Sólo se conservan algunas pruebas divertidas, entre ellas un collage de Hausmann, *Dada cordial*, con ilustraciones en color y textos políticos, como: «El Club Dada ha abierto un despacho para estados separatistas. Fundamos estados de cualquier tamaño según precios.»

Hausmann funda en 1919 la revista *Der Dada*. Para la portada del segundo número, realiza un collage de papeles de color e impresos Dada recortados y encajados uno sobre otro, al estilo cubista. La revista publica también un montaje fotográfico en el que frente al perfil de Hausmann se encuentra el retrato del «Superdada» Baader, visto de frente y con una pipa en la boca, de cuyo humo sale una rosa. En otro fotomontaje de 1920 de los dos amigos, ambos perfiles han sido superpuestos en dirección horizontal. Hausmann realiza en 1919 tres collages notables: *Retrato de una mujer vieja*, en el que alude al doctor Salomon Friedländer, alias «Mynona»; *Retrato de un poeta*, a Paul Gurk, y *Retrato de un vasallo*, en el que se lee «Dr. Max Ruest», que en realidad se llama Anselme Ruest. Las cabezas están hechas de recortes de periódico, con textos mutilados, tallas de madera de Hausmann fragmentadas y en la cara del Dr. Ruest aparecen fotografías a modo de ojos.

El crítico de arte, tres cuartas partes de cuya figura están pegadas sobre un cartel fonético rojo-ladrillo, es de composición mucho más libre. La cabeza es gigantesca: ojos y boca han sido agrandados con papel azul. Mientras que en el

traje se ha grabado «Retrato. George Grosz 1920», el autor dibuja en él un cartelito que dice «Raoul Hausmann, Presidente del Sol, la Luna y la Tierra (superficie interior), Dadasofo Dadaraoul, Director del Circo Dada». Hausmann se atribuye además el título de *Algernon-Syndeticon*, honrando el pegamento que él utilizaba.

Su objetivo es crear «películas estáticas», en las que se consiga la unidad óptica de elementos heterogéneos corrientes, de forma análoga a los poemas simultáneos dadaístas. Nos dan una idea de ellos los montajes como *Dada vence*, en el que los objetos más extraños amueblan un espacio abierto (fig. 81). Bajo un mapa encontramos, en un caballete, una vista enmarcada de la Plaza de San Wenceslao de Praga. Frente a ello vemos a Hausmann y a unos maniquíes masculinos, para los que él mismo ha diseñado nuevos modelos. Alrededor se distribuyen máquinas de escribir, de calcular y de picar carne, un elegante zapato de señora y un balón de fútbol. Esta composición deja entrever la influencia de De Chirico, que expone en 1919 en Berlín, atrayendo también a George Grosz hacia su escuela.

Hausmann efectúa también *assemblages* esculturales. En su primer intento decora un tablero de dibujo con las barras de un paragüero, coloca encima un plato de cerámica azul y siembra el conjunto de cuchillas de afeitar. En la exposición de 1919 del grupo berlinés «Noviembre», se presenta la famosa *Cabeza mecánica*. Se trata de una cabeza de madera, por aquel entonces muy empleada en las escuelas de arte, sobre la que monta una cinta métrica, una regla de dibujos, un mecanismo de relojería y otros utensilios, que en conjunto proyectan hacia el exterior las funciones cerebrales.

En el montaje *Tatlin en casa*, de 1920, una enorme construcción mecánica emana de la cabeza de éste.[3] Hausmann consigue efectos asombrosos en estas composiciones, distribuyendo los elementos del cuadro, de manera que emerjan desde el fondo y animando los contrastes blanco-negro con superficies de color sueltos. Uno de sus montajes de mayor impacto es *ABCD*, en el que pega en el centro la cabeza de Hausmann con la boca abierta, cruzada por tiras de papel con letras y números (lám. color 8). Hausmann añade un billete de banco checo y el fragmento de un programa, cuya configuración tipográfica se debe a El Lissitzky. Esto acontece tras una *matinée* Dada con Schwitters, el 30 de diciembre de 1923 en Hannover. Han quedado muy pocas obras conservadas del «Superdada» JOHANNES BAADER (1876-1955), el más fiel compañero de Hausmann en sus fechorías Dada. Cuando se encuentran en Berlín, éste tiene diez años más que Hausmann y ha llevado una ordenada actividad como arquitecto. Entre otras cosas ha proyectado el jardín zoológico de Hamburgo sin rejas, para Karl Hagenbeck. Posteriormente realiza el plano para una sección del Jardin d'Aclimatation de París, en la que están previstas parcelas, también sin rejas, para todos los dadaístas alemanes y franceses.

Una curiosa mezcla de ideas religiosas redentoristas, un escrupuloso desprecio por el orden y la moral burgueses, le predestinan a una actividad Dada que se recrea en las manifestaciones provocativas. En noviembre de 1918 y cuando el Capellán de la Corte, Dryander, pregunta en la catedral de Berlín durante un sermón: «¿Qué significa Cristo para nosotros?», Baader le contesta: «¡Cristo me importa un comino!» En la Asamblea Nacional de Weimar de junio de 1919, tira desde la tribuna una octavilla titulada *El cadáver verde*, que anuncia la voladura de

Octavilla, Berlín, 1919.

la Asamblea y el nombramiento del «Superdada» Baader como Presidente del Orbe.

El retrato de Baader aparece en dos de sus collages tipográficos, que presuponen el conocimiento de obras futuristas. En uno de ellos, reproducido por el segundo número de la revista *Der Dada*, su faz barbuda aparece rodeada de un baile de letras, cifras y cartillas para la adquisición de pan y víveres recortadas. En el otro, dedicado a Hannah Höch (en cuya colección se encuentra), pega a tiras con lemas cristianos, entremezclados con recortes de textos Dada intrascendentes. En la Feria Dada de Berlín, que tiene lugar en junio de 1920, se expone este collage con el título *Conmemoración de Gutenberg*, y en el catálogo leemos: «Baader realiza esta obra con la misma alegría que un jardinero aficionado a sus flores, en la que acentúa la diversidad de lo impreso y sus posibilidades de expresión.» Baader se parodia a sí mismo en un collage de 1920 titulado *El autor del libro «Catorce cartas de Cristo» en su casa*. En él coloca una marioneta de uniforme con una cabeza pegada, en una habitación repleta, en cuya pared revistas, impresos y dibujos forman una especial combinación.

La obra principal del collage Dada, cuyo autor es Baader, es *El manual del «Superdada»* (abreviado: *Hado)*. Por desgracia lo único que nos ha llegado de él son los relatos legendarios de los amigos de Baader. Hausmann relata que esta obra fue concebida como una especie de diario, compuesto por centenares de recortes de periódico, a los que diariamente Baader añadía documentos, manchas de color, letras, cifras e incluso representaciones gráficas figurativas. Baader tenía la costumbre de arrancar carteles de paredes y columnas de anuncios, que clasificaba cuidadosamente en casa. Con ello aparece como el gran precursor de Hain, Villeglé y otros creadores de *affiches lacerées*. Al término del periodo Dada,

desaparece de Berlín. Fue visto ocasionalmente en Hamburgo después de la última guerra mundial y murió, según Hausmann, el 15 de enero de 1955 en Baviera, en un asilo de ancianos.

HANNAH HÖCH (1889), vive junto a Raoul Hausmann el final de la guerra y la revolución. Éste es quien la introduce en el torbellino Dada y le contagia su irreprimible alegría creativa. El collage y la composición corresponden a su fantasía de tal forma que los adopta de inmediato, y en el futuro recurrirá constantemente a ellos.

Con sus primeras composiciones efectúa el asalto del mundo romántico de los años de estudio a la realidad del presente. Como sus compañeros Dada, sostiene un espejo, que descompone y desdobla la dudosa sociedad que surge en la posguerra. Las figuras de la vida de sociedad se mezclan como fantasmas, pálidos o chillones, con el mundo real de la técnica y la industria. *La hermosa joven*, cuyo cerebro está simbolizado por una bombilla, reina sobre neumáticos y émbolos. Otra baila sobre un gramófono rodeado de prospectos de aparatos para el cuidado de la casa. Hannah Höch coloca con frecuencia grandes cabezas sobre los cuerpos y en uno de sus cuadros inventa un sistema propio de retrato simultáneo, partiendo por la mitad la cabeza de Gerhart Hauptmann e intercalando el rostro de una muchacha. La crítica sólo toma formas más serias en algunas composiciones, como *Altas finanzas*, en la que pega las cabezas de los magnates de la industria Ford y Kirdorf a unos músicos callejeros, que pasan sobre industrias y ciudades. En la Feria Dada realiza obras de una agresiva y alegre insolencia, como *Sección practicada con el cuchillo de cocina a través de la última época de la cultura de las panzas llenas de cerveza de Weimar* (fig. 86). Los grandes del pasado, Guillermo II, Hindenburg y el príncipe heredero disfrazado de *girl*, giran por los aires entre ruedas y locomotoras acompañados por los nuevos detentores del poder, Ebert, Schacht y consortes, acróbatas y deportistas. En una vieja fotografía, en la que Hausmann y Höch están ante sus obras en la Feria Dada, se observa un cuadro-collage completado con ruedas y cables.

Hannah Höch hace muñecas grotescas que engalana con toda clase de baratijas de colorines y también collages femeninos, para los que emplea los más variados objetos domésticos. Recorta extrañas flores y figuras de libros de trabajos manuales, retales de sastrería, mapas de constelaciones y las colorea ligeramente a la acuarela. Crea airosas formas de textura variadas y transparentes con festones, puntillas y finos tules. A veces emplea retales de tejidos bastos, entre los que pega tapetes de ganchillo. Junto a estas obras efectúa también collages abstractos, con formas geométricas recortadas de papeles de distintos colores.

A los verdaderos documentos Dada pertenece un gran collage de 1922 que reúne los retratos de todos los dadaístas berlineses. En *Mis aforismos caseros* encontramos sobre un pliego de aleluyas, frases del círculo de amigos, compuesto por Hausmann, Huelsenbeck, Baader, Arp, Sophie Taeuber, Schwitters, Serner, Friedländer y una cita de Goethe. El pliego está formado por varias fotos, postales, tapices, puntillas, escarabajos, estrellitas, constelaciones en campos rectangulares y un crucifijo romano en el centro. Entabla una estrecha amistad con Schwitters, que expone poco después de la Feria Dada de Berlín. Su nombre aparece junto al de Arp y Sophie Taeuber en el collage *Souvenirs* de 1923. Algo de la especial poesía

que la une con Schwitters podemos percibirla en *Homenaje a Arp*, un collage cuyo fondo verde-azulado está cubierto de finas hierbas y hojitas, con siete sellos unidos a una constelación y a una serie de matasellos recortados con fecha de diciembre de 1923. En esta fecha el Dada ha desaparecido ya de la circulación.

Junto al grupo de Hausmann, el dúo GEORGE GROSZ (1893-1959) y JOHN HEARTFIELD (1891-1968) constituyen el otro punto de apoyo del movimiento Dada berlinés. Entre ambos existe una inacabable disputa respecto a los derechos de prioridad del montaje fotográfico, tan enconada como la que aún mantienen hoy los dadaistas de Zurich con relación al nacimiento de la palabra Dada. Para descalificar a Hausmann, George Grosz escribe en una carta a Franz Roh: «Sí, es cierto; Heartfield y yo en 1915 habíamos hecho interesantes experimentos de fotomontajes con collage. Por aquel entonces fundamos la Compañía Grosz-Heartfield (Südende, 1915). La palabra *montador* la inventé yo para H., que siempre vestía un viejo traje azul y cuya actividad en nuestra sociedad recordaba el montaje.» La fecha puede ser discutida con pleno derecho, porque Grosz estuvo como soldado en el frente hasta 1916, año en que regresó a su estudio de Südende (Berlín). Parece más veraz el pasaje de Grosz en el *Diario del teatro de Piscator*, de 1928: «Cuando John Heartfield y yo, en 1916, en mi estudio de Südende, a las cinco de la madrugada de un día de mayo, descubrimos el fotomontaje, no podíamos intuir las enormes posibilidades, el difícil pero feliz camino que tomaría este descubrimiento. Como ocurre a veces en la vida, habíamos topado con una mina de oro sin saberlo.»[6]

La actividad de Grosz y Heartfield en el campo del collage comienza en 1916, con postales que mandan a sus amigos del frente y en las que pegan fotos de revistas expresando su opinión sobre el curso de la guerra, sin que la censura pueda intervenir. Heartfield, que está en un regimiento de reserva, pega la foto de una trinchera junto a otra de una *soirée* de la sociedad berlinesa. De este pasatiempo nace un medio de expresión artístico específico.

El estudio de Grosz en la Stephanstrasse ofrece el aspecto de un collage dadaísta. «A lo largo de las paredes se alineaban botellas vacías. Las etiquetas de éstas figuraban como adorno de las paredes; las vistas de castillos en las de vino tinto, las italianas policromas con el Vesubio y las cepas, las negras con inscripciones blancas de los oportos y vinos del Sur, daban la impresión de grandes sellos... En algunos lugares había dispuesto pedazos de un espejo roto. Las anillas de puro y estrellitas, pegadas sobre los muebles, paredes y techo, daban vida a la habitación... Había reproducciones y fotografías por todas partes: mujeres en traje de baño, fotografías de los años noventa y un par de retratos de hombres que admiraba, como por ejemplo, uno de Henry Ford con la dedicatoria: "To George Grosz the artist from his admirer Henry Ford". (La dedicatoria, como es lógico, la había puesto yo en secreto acuerdo con Henry Ford).»

En la época dadaísta aumentan los elementos gráficos. En una portada de la revista *Der Blutige Ernst* (publicada por Karl Einstein y George Grosz, 1919) vemos el dibujo de Grosz, *Trabajar y no desesperar*, cuyo fondo está compuesto por anuncios de periódico, formando una verdadera composición collage. En otro número de esta revista, Grosz ilustra el título *Lo más extraño e inexplicable que jamás se ha mostrado*, con retratos grotescos, fotos, textos y dibujos. El montaje fotográfico

Der Blutige Ernst, Berlín, 1919.

es empleado por numerosas revistas que surgen en 1919. Un ejemplo lo constituye la portada de *Jedermann sein eigner Fussball*, publicada en febrero de 1919 por la editorial Malik. Bajo el título «¡Concurso! ¿Quién es el más guapo?», encontramos fotos de los miembros de la Asamblea Nacional de Weimar, formando un abanico y en la parte superior junto al título vemos al editor dentro de un enorme balón de fútbol. Hannah Höch cita en un interviu la obra de Grosz *Los dadaístas escalan un pudding* como el primer fotomontaje berlinés. En él compone de forma divertida las fotografías de las cabezas del grupo de amigos Dada sobre figuras.[7]

La editorial Malik edita en 1917 el primer *Pequeño álbum de Grosz*, con litografías de sus dibujos satíricos. En 1922 aparece *Con pincel y tijera* y *Siete materializaciones*, reproducidas según los originales en color de los años 1912-1922, que ilustran el camino que va del dibujo al collage y al montaje. En los amplios y al principio vacíos espacios de los cuadros en los que se refleja la pintura metafísica de De Chirico, Grosz pega recortes de periódicos, ilustraciones de casas, personas y máquinas a las que a veces añade billetes de banco, puntillas de papel y otros objetos. En un cuadro nos presenta a Guillermo II en traje de caza, con medallas de pies a cabeza, detrás de un inválido de guerra, de cuyo pecho cuelgan no menos condecoraciones (fig. 83). En su obra más conocida, *Daum Marries Her Pedantic Automation*, de 1920, coloca una de sus típicas representaciones de «prostituta que puede airear su cuerpo», según el catálogo de la Feria Dada, junto a un compañero «dedicado a tareas triviales y pedantes de cálculo», lo cual nos ilustran unos números y unos engranajes pegados. En composiciones posteriores Grosz coloca un sello con las palabras «constructor» o «construido» con el año 1920.

En su actividad para la editorial Malik se establece una estrecha colaboración entre Grosz y John Heartfield, que se dedica en especial a la modernización de la tipografía Layout. En 1917 compone para *Neue Jugend* unas

divertidas páginas, en las que distribuye con técnica de collage una serie de viñetas pasadas de moda de la imprenta, del gramófono, globos, barcos a vela, calaveras con tibias, etc., mezcladas con letras grandes y pequeñas. Estas viñetas las encontramos también, con otras ilustraciones, en un dibujo-collage de Grosz llamado *El culpable sigue siendo desconocido*, de 1919. Grosz y Heartfield emplean preferentemente en sus montajes revistas norteamericanas, que Grosz recibe de su cuñado de San Francisco. Heartfield compone vistas de ciudades norteamericanas con dibujos recortados de Grosz y textos descompuestos, formando cuadros dinámicos de grandes ciudades, como *Universal City a las doce del mediodía*, reproducido en el catálogo de la Feria Dada. Una composición análoga aparece en la portada de *Dada vence*, de Huelsenbeck, y otra, *El neumático da la vuelta al mundo*, en la que pega una fotografía de Hausmann recitando, aparece en el número extraordinario (n.º 3) de *Der Dada*. Firman este número como editores: «Groszfield, Hearthaus y Georgemann.»

Contiene magníficos retratos montados del dadaista Arp, del «Pipidada» Walter Mehring, del «Dada-músico» Reiss, etc. Grosz realiza en este estilo los retratos del *Montador Heartfield* y de Wieland Herzfelde, con su fotografía de perfil, sobre la que pega fotos de la casa, el paisaje, palmeras, un violín, máquinas e impresos. Aparece en 1920 en la cubierta de *Tragigrotescos de la noche, sueños de Wieland Herzfelde*. Una serie de trabajos aparecen firmados «Compañía Grosz-Heartfield», como el montaje *Dada-merika* (fig. 84). En él, sobre elementos planos, recortes de periódico, mapas de constelaciones, ilustraciones, un billete de tranvía, un tacómetro, etc., monta materiales plásticos, como una regla, un cuchillo de cocina, cerillas, un mechón de pelo y unas monedas. Todo esto figura en una composición clara y meditada.

Para la Feria Internacional Dada, que se inauguró en junio de 1920 en la Galería del Dr. Otto Buchard, Hausmann, Grosz y Heartfield invitan artistas y no artistas que puedan incluirse en el Dada. Junto a los dibujos, cuadros y montajes de huéspedes de honor, como Arp, Max Ernst y Picabia, se encuentran otras obras que corresponden a la divisa: «Los dadaístas consideran un mérito el ser defensores del dilentantismo.» En el catálogo, Wieland Herzfelde proclama los objetivos artísticos: «Los dadaístas reconocen como único programa, la obligación de convertir los sucesos presentes en el objeto de sus cuadros. Por ello su producción no parte de las *mil y una noches* ni de *cuadros del interior de la India*, sino de revistas y artículos. Los collages y montajes son los procedimientos adecuados para la realización de este programa. Los dadaístas dicen: Antes se dedicaba mucho tiempo, amor y esfuerzo para pintar una flor, un sombrero o una parte sombreada. Nosotros sólo necesitamos tomar un tijera con la que recortamos los elementos necesarios de pinturas o representaciones fotográficas. Si se trata de cosas pequeñas, no necesitamos la representación, sino que tomamos los objetos directamente, por ejemplo, navajas, ceniceros; cosas que vemos muy bien pintadas en los museos de arte antiguo, pero sólo pintadas.»

Los collages y montajes están, pues, en el primer plano de la Feria, pero los artistas han reunido con tanta prisa y tan provisionalmente los elementos, que la mayor parte de las obras no sobrevive a la exposición y se pierde. Únicamente las descripciones del catálogo nos dan una idea de las piezas desaparecidas.

El cuñado de Grosz, OTTO SCHMALHAUSEN (1890), llamado «Dada-Oz», es presentado como uno de los primeros dadaístas. «Antes de la guerra, en Amberes, cuando nadie pensaba en el Dada, ya construía *Dada-works* propagandísticcs, que hicieron pronto escuela en los países de la Entente.» Una de sus obras, *Mascarilla de Beethoven*, de yeso blanco, causa sensación en la Feria y está reproducida en la portada del *Almanaque Dada* de Huelsenbeck. En el catálogo está descrita de la siguiente manera: «Tras haber pasado por las manos del dadaísta belga, la mascarilla nos mira, con un puro y vidrioso dolor, desde unos fieles ojos azules. El bigote se arremolina con obstinación y su pelo cuelga desordenadamente sobre la frente.» En un anuncio del Instituto para Obras Dada-Oz, que Schamalhausen funda en 1920, ofrece junto a fotografías Dada «clases prácticas de collage-Dada».

Las esculturas antiguas perfeccionadas, de RUDOLF SCHLICHTER (1890-1955), pertenecen a las «obras maestras corregidas». Son vaciados de estatuas griegas, con cabezas actuales, al estilo Dada. *El arcángel prusiano*, de Schlichter y Heartfield, es un muñeco de tamaño natural que representa un soldado, en traje gris de campaña, con una cabeza de cerdo bajo la gorra militar. Es expuesto en la Feria y provoca la indignación pública.

En la Feria se proclama a HANS CITROEN (1905), de catorce años, el Dada más joven. Entre sus collages tiene un éxito especial *Los catorce puntos del presidente Wilson*. El catálogo nos da un interesante análisis de su collage, *La red:* «Una composición de las más variadas bagatelas que llenan el cerebro de un joven que, libre de problemas, tiene una posición absorbente frente al mundo. En ella, conceptos que juegan un gran papel en la conciencia, pero que en lo esencial no representan aún ideas concretas, aparecen tal y como tuvo noticias de ellos. Por ejemplo, como titulares de periódico...»

Entre las obras más sugestivas de la Feria Dada figuran dos cuadros de OTTO DIX (1891-1968), *Carnicería y 45 % de parados*, que denigran con mordiente ironía la situación de las posguerra. Con su pintura vehemente y expresionista producen una impresión más poderosa y acusatoria que los dibujos y acuarelas de Grosz, y ponen una nota estridente en el tono caricaturesco de la exposición. Se hubiera adaptado mejor a ella su obra de 1919, *El marinero Fritz Müller de Pieschen*, que contiene elementos de collage. Es una especie de aleluya popular en la que el ansia de aventuras en tierras lejanas del marinero, sale de un mar revuelto. Sobre la gorra aparece pegada un ancla, la pupila es un botón metálico y junto a la cabeza se encuentra el plano de Pieschen, un suburbio de Dresden. La superficie del cuadro está cubierto de un brillante polvo metálico y el marco está adornado con botones. Dix pinta varias ilustraciones en el mismo estilo popular, como *Suleika, la maravilla tatuada*, de 1920, y *Despedida de Hamburgo*, 1921. En ella aparecen diversos detalles pegados aisladamente, como un barco, conchas, estrellas de mar y una pareja de enamorados.

Las obras de crítica macabra de la época (1920) constituyen lo esencial de la pintura del artista. En ellas encontramos también adiciones de materiales reales que acentúan el aspecto drástico de las representaciones. En *Barricada*, que Dix destruyó, los marineros, ciudadanos y trabajadores disparan agachados desde una barricada construida con las ruinas de la cultura burguesa. En la barricada se amontonan, al natural o pintados, un crucifijo, la Venus de Milo,

una inscripción piadosa, la «Neue metaphysische Rundschau», una etiqueta de margarina y las hojas de un libro de salmos. En otros tres cuadros con mutilados de guerra, cuya crueldad Dix lleva a extremos grotescos, están intercalados periódicos e impresos entre los objetos pintados de modo realista. *A los jugadores de Skat* les faltan ambas piernas y en sus caras vemos suturas y prótesis. Bajo la mesa hay un billete real y en las paredes cuelgan periódicos de Dresden. En la caja del *Vendedor de cerillas,* hay billetes de banco devaluados, junto a cajas de cerillas pintadas, y sobre el bordillo de la acera se encuentra un pedazo de periódico. Pero la más fantástica mezcla de elementos heterogéneos la encontramos en *Calle de Praga* (fig. 87). En ella, una serie de estremecedoras ruinas humanas provocan un tumulto callejero. Un tronco condecorado con la Cruz de Hierro y fijado a un carrito, con ruedas de papel de estaño, pasa sobre la consigna «¡Fuera judíos!». Tras una cabeza asoma un cartel electoral del Partido Socialista alemán. En el escaparate de la barbería vemos unos bustos, sobre cuyas cabezas hay pelo real, y en el de un establecimiento ortopédico, Dix ha pintado su autorretrato, junto a figuras femeninas pegadas e impresos de propaganda. Esta serie es la última de los cuadros de atrocidades de estilo expresionista. Dix pasa a un neorrealismo, cuya agudeza se perderá más tarde en un romanticismo algo decadente.

PAUL CITROEN (1896), del que su hermano Hans ha copiado la técnica del collage, no toma parte en la Feria Dada a pesar de su contacto con el círculo de Berlín. En sus collages, que inicia en Amsterdam al final de la guerra, toma una dirección propia. Son cuadros de grandes ciudades compuestos en densos mosaicos de fotografías y postales. En 1919 realiza *City*, una ciudad con miles de ventanas, fachadas alineadas que se amontonan en desconcertante estrechez y plazas sobre las que miramos desde una altura vertiginosa. En el mismo año crea *New York,* con un combate de boxeo en primer plano tras el que se levanta la fantástica ciudad. El artista no abandona el tema de la gran ciudad y en 1923 lo trata con sublimes variaciones en los cuadros de *Metrópolis* (fig. 85). Los rascacielos alcanzan las nubes y unos gigantescos arcos de puente conducen al interior de un interminable mar de edificios. Sobre las fachadas, aparecen rótulos luminosos, confundiendo el contraste entre lo cercano y lo lejano. Lo sorprendente de estas composiciones reside en que todos estos fragmentos constituyen una unidad cerrada e irreal. Las fotos y postales hoy descoloridas no restituyen ya el colorido que la obra tuvo en un principio.

Citroen explica que fue el fotógrafo Erwin Blumenfeld quien le inspiró sus cuadros de grandes ciudades. Ambos experimentaron el collage en Amsterdam, en 1919, montando dos fotos de casas. Citroen posee un divertido collage propio, llamado *Mística,* firmado y fechado: «Erwin T. 21.» Consta de fotos montadas en forma grotesca y pegadas sobre una partitura, una reproducción sentimental y textos recortados, uno de los cuales está en caracteres hebreos. Un poco de papel plateado, una bandera de colores y dos franjas violeta oscuro, aportan un ligero colorido a esta lograda composición. Blumenfeld, que ha americanizado su nombre al igual que Heartfield, firma Blumfield una carta que los dadaístas berlineses dirigen en 1920 a Charlie Chaplin. También firma una composición de postales dedicadas a Tzara, como *Chaplinista Dada.* Blumenfeld se traslada a Nueva York e inicia nuevos experimentos fotográficos, superponiendo fotografías hechas con distinta iluminación.

Además de Schlichter, también efectúan collages y composiciones fotográficas otros miembros del Grupo «Ri», nombre del caballo de Old Shatterhand. El Grupo «Ri» fue fundado por Schlichter, Werner Scholz, Zabotin y Oskar Fischer, en Karlsruhe, durante la época Dada. En su libro, *Pintura de Baden: 1917-1920* (aparecido en 1922), Beringer dice sobre sus obras: «La nueva voluntad artística destruyó las fronteras impuestas al arte, trajo una renovación formal con muestras de tela, recorte de periódico y cajas de cerillas, mostrando una gran riqueza de materiales, vitalidad y posibilidades.»

El pintor ruso *ZABOTIN* (1884) se establece en Karlsruhe al término de sus estudios. Realiza collages de pequeño formato, que cuelga en las paredes de su estudio o regala a sus amigos. Algunos de ellos los exponen, en 1919, en «November Gruppe» de Berlín, donde toma parte con el Grupo «Ri». Las obras de Zabotin son confiscadas por la administración nazi, que lo encarcela en Italia durante la guerra y saquea su casa.

En 1923 PAUL FUHRMANN expone collages en la Galería Sturm. Pertenece a la Unión de Artistas Revolucionarios de Alemania. Willrich reproduce uno de ellos en su *Documento de combate de la política artística para el saneamiento del arte alemán en el espíritu de lo nórdico,* que por sus provocativos textos pegados sobre unas ilustraciones recortadas representa un típico producto Dada.

La influencia que esta ola de collages, desatada por los dadaístas berlinenses, tiene sobre la Bauhaus, la trataremos en el marco adecuado. Muchas creaciones no han rebasado el círculo de amigos, perdiéndose entre los puros trabajos ocasionales. El que entre los aficionados había verdaderos artistas del collage, nos lo demuestra un cuadro de Hans Hildebrandt, que data del 21 de enero de 1921, según deducimos de un menú pegado en él. Allí vemos anuncios de diversiones de todo tipo, vestidos recortables para muñecos, monedas, un corazón de madera pintado, una cabeza de ángel, etc.

Del grupo primitivo de Berlín, únicamente Hannah Höch permanece fiel al collage tras la época Dada, descubriendo contantemente nuevas posibilidades en él. Efectúa composiciones abstractas con estameña y otros tejidos, a las que siguen en 1925 obras figurativas. En una alegre representación, un angelito barroco con una cabeza de muñeca, vuela sobre una ciudad de altas columnas, sobre las que quedan como restos del diluvio distintos edificios y especies de fauna, flora y restos humanos (fig. 82). En 1928 nace la nueva serie de montajes *El museo etnográfico,* en los que se descomponen fotos de esculturas exóticas, combinándolas con algunos retratos. En ellas aparecen caras con un solo ojo y vacas gigantescas, cráneos de madera, plumas y una bailarina india, con un adorno sobre la cabeza hecho de cuchillos y cucharas de papel. Después de 1930, las composiciones se ciñen de nuevo a extrañas escenas, como en *Hulda,* en la que una cara alada de ojos severos persigue a una desgraciada criatura mutilada, o *Los hombres fuertes,* expuestos a las agresiones más temibles.

La posibilidad que ofrece el montaje de confrontaciones inesperadas, la arbitrariedad de las relaciones espaciales, la transformación y el desconcierto tienen un significado esencial para Hannah Höch. En el catálogo de la exposición de La Haya, de 1929, nos explica: «Quisiera borrar los límites fijos que nosotros, los seres humanos, tan seguros de nosotros mismos, tratamos de poner a todo lo alcanzable... Quiero demostrar que lo pequeño también es grande y lo grande,

pequeño, en cuanto cambia el punto desde el cual juzgamos, con lo que todas las leyes humanas pierden su validez.»

Schwitters

«Esta mañana he visitado el lugar donde los basureros vierten su carga. ¡Dios mío, qué bello era!
Mañana me traerán algunas piezas interesantes de este montón. Entre ellas, unos faroles rotos para que pueda admirarlos o, si usted quiere, utilizarlos de modelo. Están oxidados y doblados. Uno de los basureros me lo trae. Este montón de cubos, cestos, ollas, cazos, latas, cables, faroles, pipas, tubos de chimenea que la gente ha tirado, sería un verdadero tema para un cuento de Andersen. Creo que esta noche soñaré con él y en invierno no me dará trabajo.
Si viene usted a La Haya le llevaré con gusto a dicho lugar y a otros dos que constituyen verdaderos paraísos para el artista, a pesar de que sean tan poco vistosos.»

El arte recorre un largo camino antes de que Van Gogh encuentre un sucesor, que como él descubre tesoros entre la basura y los desperdicios. Este artista da un paso más que él al incluir en sus cuadros las cosas que Van Gogh pinta o dibuja. KURT SCHWITTERS (1887-1948) es para nosotros, por tal motivo, la figura central del dadaismo. Nos gustaría verle situado en la cúspide del movimiento, pero en la realidad sólo difícilmente consiguió tener contacto con los dadaístas berlineses ya establecidos, manteniéndose en constante pie de guerra con ellos.

En 1918 se desplaza de Hannover a Berlín con la intención de ingresar en el Club Dada. En el Café des Westens tropieza casualmente con Raoul Hausmann. La fórmula de su presentación, «Soy pintor y yo mismo cuelgo mis cuadros», despierta la simpatía de Hausmann, sentando los cimientos de una larga amistad. Pero cuando Hausmann transmite la solicitud de Schwitters al «Presidente» Huelsenbeck, éste la rechaza, arguyendo que en el Club no se admite al primero que llega. A pesar de que Schwitters se ha dado a conocer en una exposición en Sturm en 1919 y Christoph Spengemann ha publicado un artículo sobre él, en *Cicerone*, el comité de la Feria Dada de 1920 no lo considera merecedor de participar en ella. Sólo el título de una obra de Rudolf Schlichter, *La muerte de Anna Blume*, nos muestra que por lo menos los poemas de Schwitters no han pasado desapercibidos.[9] Schwitters toma también una posición crítica respecto a los dadaístas. En las declaraciones que hace en diciembre de 1920 a la revista de Munich *Der Ararat*, traza una línea de separación entre los «dadaístas básicos» —Arp, Picabia, Ribemont-Dessaignes y Archipenko (unidos a «Merz» por una estrecha amistad)— y los «huelsendadadistas» que se escindieron. Las declaraciones políticas de Huelsenbeck, como la de *En avant Dada:* «Dada es una cuestión de los bolcheviques alemanes», repelen a Schwitters. Su naturaleza no le inclina al radicalismo, y prefiere luchar en cualquier esfera que no sea la política. Comparte en cambio la máxima de Tzara: «Dada es el símbolo de la abstracción». Schwitters ha concebido siempre su arte como abstracto, defendiéndolo como tal con entusiasmo. Para él la abstracción es el nuevo arte práctico de nuestro tiempo, la última fase lógica de la evolución artística del siglo.

Las etapas de este desarrollo Schwitters las ha recorrido en su juventud, sacando conclusiones propias en su tránsito de una a otra. En la Dresdener Akademie aprende a copiar fielmente los objetos y percibe que en la pintura lo importante es sintonizar los elementos entre sí en su forma y color. Sigue un período de paisajes impresionistas en los que trata de reproducir su forma personal de sentir la naturaleza. Encuentra entonces que son precisamente los factores impersonales y objetivos los que definen la impresión del cuadro. En 1917-1918 pinta paisajes montañosos que resume en grandes trazos, mostrándose la influencia de los pintores expresionistas de «Brücke», de Dresden. Ellos le llevan a la abstracción con formas cubistas, al darse cuenta que «todo intento de reproducir formas naturales limita la perseverancia en la elaboración de una expresión». Efectúa su servicio militar como delineante técnico de la Fundición Wülfel, desde marzo de 1917 hasta junio de 1919. Este trabajo le proporciona nuevos descubrimientos: «Allí nació mi amor por la rueda y reconocí a las máquinas como la abstracción del espíritu humano.»[9]

El collage nace como consecuencia de considerar la creación artística con igual significado que la valoración de los elementos, sin importar el material. «Toda vez que el material no es esencial, tomo uno cualquiera cuando el cuadro me lo pide. Contrastando materiales de distintos tipos, tengo ventaja sobre la pintura al óleo, ya que además de valorar un color frente al otro, una línea con otra y formas frente a formas, puedo comparar distintos materiales, como madera y arpillera... A todo artista le debe estar permitido hacer un cuadro sólo con papel secante, siempre que sepa hacerlo.»[10]

En 1919 Schwitters introduce en una serie de cuadros elementos sueltos pegados, recortes de periódicos, puntillas de papel, cartón ondulado, papel de estaño... Estos materiales recubiertos en su mayor parte por los colores, destacan poco entre las superficies de intrincadas formas. Pero en 1919 aparecen la primera verdadera serie de cuadros *Merz;*[11] *El cuadro del trabajador, El cuadro y, La primavera de alambre de Franz Müller, El gran cuadro del yo,* etc. Sus partes principales son trastos viejos de madera y alambre, ruedas dobladas, neumáticos. Todo ello clavado (lám. color 9 y 10). Los títulos, la mayoría de las veces, están pegados sobre papeles entre números, billetes y otros restos. Schwitters explica esta obra de la siguiente forma: «La pintura *Merz* no utiliza sólo el color y el lienzo, el pincel y la paleta, sino todos los materiales perceptibles por el ojo y todas las herramientas necesarias. La rueda de un cochecito de niño, la red de alambre, el cordel y el algodón son factores equivalentes para el color. El artista crea por la elección, distribución y deformación de los materiales... El cambio de forma de los materiales pueden tener lugar por simple distribución sobre la superficie del cuadro. Puede acentuarse por fraccionamiento, doblado o recubrimiento con pintura. En la pintura *Merz* la tapa de una caja, un naipe o un recorte de periódico, se transforman en superficie; el cordel, la raya a pincel o lápiz, en línea; el cable, el papel aceitado pintado y pegado en esmalte, el algodón, en suavidad.» (fig. 88.)

Schwitters logra composiciones equilibradas con todos los materiales absurdos que emplea. En ellas, rectas y ángulos, rectángulos y círculos, forman severas estructuras que mantiene en todas circunstancias. En algunos cuadros los

objetos recogidos, redes de cable, cordeles y discos metálicos, se adaptan por completo a concepciones matemáticas. En otros, como *Armonía de naipes*, los materiales influyen más, aportando una cierta intranquilidad en el orden previsto. En el fondo del cuadro hecho de retales, listones y residuos metálicos, ha añadido una tarjeta de visita de limpia caligrafía y unos inofensivos naipes. En otros collages aparecen retratos entre los objetos. En *Construcción para mujeres nobles*, es una cabeza de muchacha pintada, y en *Alienista*, es el perfil del mismo, entre cuyas pertenencias se encuentran una moneda de dos Pfennigs y un cigarrillo.

Schwitters comienza, también en 1919, las obras plásticas *Merz*, como *Patíbulo del placer*, con una rueda de coche en la que se balancea una cuerda y una pared de cartón oculta a la víctima. En 1920 construye la primera *Casa Merz*, que recuerda la iglesia de un juego de arquitectura, pero en su atrio giran las ruedas dentadas de una máquina. Es un predecesor inocente de la *Catedral de la miseria erótica*, la construcción *Merz*-monstruo que Schwitters acaba en 1923. La realiza durante diez años de «fragmentos de los desperdicios diarios». Ésta se extiende al final en su casa de Hannover por dos pisos y un sótano. En un armazón arquitectónico de formas cubistas, que determinan la impresión global, se ocultan grutas llenas de reliquias sacrílegas, que Schwitters multiplica constantemente, pega con engrudo, pinta y agrupa por temática en «El Tesoro de los Nibelungos», «La Gruta de Goethe», «El Ruhr», «La Exposición de Arte», «La Cueva del Asesinato Perverso», etc. Las alusiones literarias están incluidas en la estructura plástica.

Schwitters es tan productivo como poeta que como artista y busca constantemente nuevos elementos que puedan combinarse en el terreno de las palabras. Borra las fronteras entre ambos campos llenando sus cuadros de textos y sus poemas de formas visuales rítmicas. Siempre ha soñado en una obra de arte global, que las reúna a todas, una obra de teatro en la que triunfe por igual el *espíritu Merz* en cuadro, texto y partitura. En 1920 da en *Der Ararat* las instrucciones para celebrar una verdadera orgía de materiales: «Tómese un torno de dentista, una máquina de picar carne, omnibuses, automóviles, bicicletas, tándems y sus respectivos neumáticos, así como los de repuesto de la época de la guerra y defórmese. Tómese luz, deformándola de la manera más brutal. Háganse chocar locomotoras, déjense bailar cortinas y antepuertas de ventana suspendidas de una telaraña, etc., y rómpase un vidrio que trepida. Hágase explotar una caldera de vapor para obtener humo de tren. Tómese enaguas y otras cosas parecidas, zapatos, pelo postizo, patines, y tírense sobre el lugar adecuado, al que pertenecen, en el momento justo. Tómense también cepos, disparos, máquinas infernales, el pez de hojalata y un embudo, todo ello en estado de deformación artística. (Recomiendo especialmente las mangueras.) Resumiendo: tómese todo desde la red del pelo de la dama distinguida, hasta el tornillo del emperador, según las dimensiones que nos exija la obra en cada ocasión.»

Pero a pesar de que Schwitters vaya tan lejos en la planificación y ejecución de sus construcciones y escenas fantásticas, el núcleo de su obra lo forman los collages, los «cuadros de pedazos de papel», con los que hizo el gran libro ilustrado de su vida. Para realizarlo, recoge materiales diariamente y de hora a hora, por donde quiera que esté. Al principio no selecciona, corta y desgarra lo que le llega a las manos, impresos y papeles de embalar, telas y sobres emborronados con cualquier color. Los pega con dinamismo unos sobre otros. Después

Kurt Schwitters, *El crítico*, 1921. Dibujo impreso en *Der Sturm* y *Quirlsonze*.

selecciona el material conscientemente y lo ordena con cuidado. También introduce objetos delicados entre los desperdicios sin valor, como papel de seda fino, restos de puntillas y tapices de adorables motivos, que irradian una poesía hogareña. En 1919 realiza composiciones con matasellos que nos imprimen las mismas palabras banales: «Impreso», «Justificante», «El Secretariado»; entre ellos dibuja, escribe con torpe caligrafía infantil y pega también tiras de sellos. Alrededor de 1921 emplea ilustraciones recortadas de catálogos, revistas de modas y reproducciones de viejas obras de arte, con escenas pintorescas. Estas composiciones están emparentadas con las de los dadaístas berlineses.

Los anuncios proclaman sensacionales sucesos, las entradas hablan de diversiones baratas, las etiquetas alaban mercancías dudosas. Pero Schwitters pronto mezcla en ellos su propio mundo interior e introduce documentos que nos informan de sus actividades. En los billetes se reflejan los lugares a los que se desplaza en tranvías o trenes locales, mientras que las cartas y postales nos mandan impresiones de la lejanía. Pero entre las formas abstractas se mezclan cifras y palabras misteriosas, extraídas de cualquier parte y que esperan un eco. «No persigo nunca otro objetivo que la consecución de una estructura. El material está determinado, tiene leyes, normas para el artista; el objetivo, no. La consecuencia controla la creación.» Los temas nacen del contraste de los materiales, de la forma y colorido en ellos contenidos. Algunos de estos collages son de un colorido inocente, pero las atrevidas combinaciones de rojo, azul, violeta, naranja y amarillo, son atenuadas casi siempre por la pátina propia de las cosas usadas y desgastadas. A veces un poco de plata y oro se mezclan con los tonos marrones y grises de los papeles viejos o el negro descolorido de los textos pegados. El pequeño formato, que a menudo no sobrepasa el tamaño de una postal, da a estos collages el aire de hojas de un álbum dispersadas al azar. La resonancia poética se acentúa en las composiciones encerradas en marcos ovales románticos o en viejos espejos de mano (fig. 92).

Dentro de la unidad de toda su obra, se perfilan pocas fases evolutivas. En 1922 tiene lugar un cambio en ella, al conocer Schwitters el movimiento De Stijl a través de Theo van Doesburg. Las primitivas composiciones de formas dispersas, que recubren el cuadro en movimientos diagonales, ceden el sitio a una clara ordenación de la superficie dominada por verticales y horizontales. En las obras compuestas únicamente de formas abstractas geométricas, como *Moscú* o *Schlotheim* (1922), Schwitters se aleja al máximo del espíritu Dada. A la influencia de los neoplasticistas holandeses, se une la de los constructivistas rusos al llegar El Lissitzky a Hannover. En 1924, Schwitters crea relieves abstractos de madera y cartón, dentro de un severo sistema de coordenadas, como *Con la cruz y la esfera* o *El abanico del pavo*, composición circular multicolor que recuerda a Delaunay. Con El Lissitzky, Schwitters interviene en anuncios tipográficos, y la «Central Publicitaria Merz» ejecuta trabajos para la fábrica Pelikan de Hannover. Schwitters entra también en el Círculo de Nuevos Publicistas, formado en 1927 por nueve artistas avanzados y especialistas de la publicidad.

La actividad práctica refuerza la tendencia hacia una mayor simplicidad y clasificación de las composiciones. En los collages, los elementos del cuadro y las frases escritas se disponen en un orden predominantemente geométrico y los materiales se seleccionan de forma reflexiva. Algunos minúsculos pedazos de tela y un par de papeles de color cuidadosamente recortados, sustituyen al derroche de colorido. Las partes figurativas y abstractas se funden en completa armonía. Respecto a su «Monstre-Merz-Muster-Messe» (Feria de Muestras Monstruo del Merz), que tiene lugar en la Galería Sturm, en octubre de 1926, Schwitters escribe: «¿Ustedes preguntan por qué ya no empleo cualquier material? No es que yo haya logrado aprovechar todos los materiales, esto es imposible y en definitiva tampoco es fundamental. Lo que me importa es el principio. Hoy, como antes, quiero mostrarles la forma precisa junto a los trabajos pegados o clavados. No es que la forma sea para mí lo más importante. Si así fuera, mi arte sería decorativo. No, es

la canción que resonó en mí durante mi trabajo, que he fundido en la forma y ahora suena para ustedes a través de ella.»

Los materiales empleados dan una visión geográfica de los lugares en que ha estado Schwitters (fig. 89). Mientras que los billetes de tranvía nos hablaban, en sus primeros collages, de su presencia en Halberstadt, Hildesheim, Frankfurt y Basel, los actuales nos hablan de Aussig, Praga y La Haya (lám. color 9). A los matasellos alemanes, les siguen los noruegos al pasar Schwitters en Oslo los años anteriores al estallido de la guerra. Lo desplazan los ingleses al huir, en 1940, en el último momento, por el Mar del Norte.

En sus primeros años en Inglaterra crea collages sobrios y prácticos, de una claridad límpida, atribuida a influencias climáticas. Pero E. L. T. Mesens, gran amigo del collage y defensor de Schwitters en Inglaterra, se pregunta si las cosas que Schwitters recogía en sus correrías matinales de Hannover, eran acaso más sombríos que los que recoge en los alrededores de Barnes y Ambleside. En las obras de los últimos años, retorna todo el contenido dramático de sus primeras obras. Los papeles desgarrados y sucios llenan de nuevo los collages en densa turbulencia y en los relieves se agrupan auténticos despojos marinos. La intensidad y fuerza de su trabajo permiten notar que Schwitters intuye su próxima muerte, que no le permitirá acabar la tercera *Construcción Merz*.[12] Muere el 8 de enero de 1948 en Kendal (Ambleside).

En 1920 ya ha formulado su credo: «Yo valoro el sentido frente al absurdo. Prefiero el absurdo por una cuestión puramente personal. Me duele que el absurdo haya adquirido forma artística tan pocas veces, por ello lo amo.» En 1931 escribe en un artículo titulado «Yo y mis objetivos»: «Sé muy bien que para mí y todas las personas importantes del movimiento abstracto, llegará el gran momento en que influiremos a toda una generación. Temo, sin embargo, no vivirlo personalmente.»[13] Hoy sabemos que tuvo razón.

La amistad de Schwitters y THEO VAN DOESBURG (1883-1931) no sólo condujo a que Schwitters recibiera influencias de la pintura De Stijl, sino que Doesburg es atraído a través de ella por el Dada. Tras la cruzada Dada, que Schwitters emprende a través de Holanda en 1922 con Van Doesburg y su mujer Petra, dedica el primer número de su revista *Merz* (enero de 1923) al Dada holandés. Por otra parte, Doesburg publica la revista dadaísta *Mecano*, en Leiden, bajo el seudónimo J. K. Bouset. De ella aparecen cuatro números entre 1922-1923, con obras de Arp, Max Ernst, Hausmann y otros. El segundo número contiene un collage de Van Doesburg, *La matière dénaturalisée*. En él se han dispuesto, en una ordenación geométrica de superficies, elementos dadaístas, recortes de periódico, retales e ilustraciones de catálogos y revistas, que también muestran los collages contemporáneos de Schwitters. Por la misma época, su mujer realiza un retrato montado recortando fotografías de exposición excesiva, en el que este procedimiento dadaísta ha sido ejecutado amorosamente (fig. 90).

PAUL JOOSTENS (1889-1960) recorre su camino artístico en solitario. En 1917 su pintura adopta una tendencia cubista, en la que pueden encontrarse ciertos parecidos con la de Gleizes y Metzinger. A principio de los años veinte las composiciones pasan a ser más estáticas y abstractas: una evolución que parece

estar en relación con los collages. El cuadro *La sirena*, que realiza primero al óleo, experimenta una acentuada simplificación en el collage. Junto a los papeles clava cartones pintados. Algunos motivos figurativos, como el de *Music-Hall*, son transformados en composiciones de superficies que Joostens anima con papeles y telas. Si la influencia de Schwitters en los collages citados puede ponerse en duda, aparece en cambio de forma clara en las construcciones plásticas que Joostens acomete por la misma época. Son construcciones arquitectónicas de cubos y cilindros, o armazones hechos de viejas cajas, que adorna con toda clase de trastos viejos caseros. Coloca en su interior embudos, botellas, cajones y cuchillas, y delante pone tiestos con plantas de metal y cuerda. Pensamos en Schwitters cuando de un mueble penden muelles y cordones, o cuando un viejo puchero es depositado por un mecanismo articulado sobre un torso con largos brazos de madera. Pero Joostens tiene una nota amarga, casi macabra, que queda lejos de Schwitters. A veces con sus rudos y viejos materiales logra efectos aterrorizantes. Esto es especialmente válido en el caso de *La Java*, una cabeza construida con madera y cartón ondulado, decorada con un mango de sartén, una escobilla para limpiar botellas, unas latas y rodeada de dos mechones de pelo en desorden (fig. 91). Esta obra fue destruida posteriormente. Según el propio Joostens, ésta era su primera obra plástica. La revista parisina *L'Effort Moderne* la publica en octubre de 1924 y no creemos que la obra sea muy anterior.

DADA ISMUS IN HOLLAND

DADA

in Holland ist ein Novum, Nur ein Holländer, I. K. BONSET, ist Dadaist. (Er wohnt in Wien.) Und eine Holländerin, PETRO VAN DOESBURG, ist Dadaistin. (Sie wohnt in Weimar.) Ich kenne dann noch einen holländischen Pseudodadaisten, er ist aber kein Dadaist. Holland aber,

HOLLAND IST DADA

Unser Erscheinen in Holland glich einem gewaltigen Siegeszug. Ganz Holland ist jetzt dada, weil es immer schon dada war.

Unser Publikum fühlt, daß es DADA ist und glaubt, dada kreischen, dada schreien, dada lispeln, dada singen, dada heulen, dada schelten zu müssen. Kaum hat jemand von uns, die wir in Holland Träger der dadaistischen Bewegung sind, das Podium betreten, so erwachen im Publikum die verschlafenen dadaistischen Instinkte, und es empfängt uns ein dadaistisches Heulen und Zähneklappen. Aber wir sind die dadaistische Hauskapelle, wir werden Ihnen eins blasen.

Página de *Merz 1 Holland Dada*, 1923.

Colonia

En realidad el Dada comienza en Colonia cuando Max Ernst encuentra a Johannes Th. Baargeld en 1918 al acabar la guerra. Éste es hijo de un banquero renano y su verdadero nombre es Alfred Grünwald. Ambos están asqueados de las frases farisaicas con las que se ha ensalzado la guerra, sustituidas ahora por otras igualmente vacías. Airean sus opiniones en la revista *Der Ventilator*, que reparten a la salida de las fábricas. Es prohibida por las autoridades inglesas de ocupación por su carácter agitador.

El camino del desarrollo artístico está abierto para MAX ERNST (1891-1976). Ha participado ya en 1913 en el Primer Salón de Otoño de Berlín y ha expuesto en 1916 en Sturm. Existen algunas acuarelas de 1917, con figuras fantasmagóricas, de seres híbridos, alados o con escamas, que revelan ya la fantasía que determinará en el futuro su estilo. Poco después de la guerra descubre, en una librería de Munich, las publicaciones del grupo de artistas italianos «Valori Plastici» y queda especialmente impresionado por los cuadros metafísicos de De Chirico. Su influencia se refleja en la serie de litografías *Fiat Modes*, que aparecen en una carpeta en Colonia, en 1919. Sin embargo, ejercen mayor influencia los primeros documentos Dada que caen en sus manos. La existencia del Dada aporta una luz al *black-out* de la depresión y refuerza sus propias ideas artísticas y las de Baargeld.

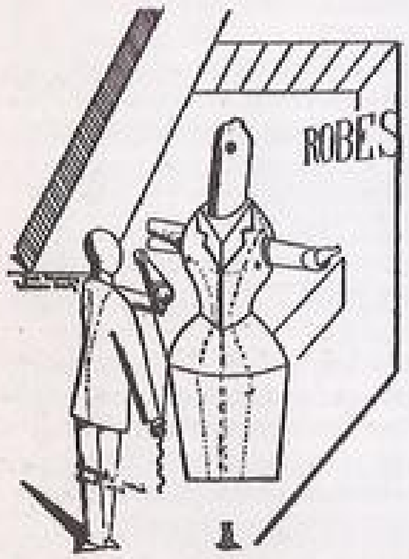
En 1919 editan el *Boletín D*, en el que está reproducida una de sus primeras obras Dada *Fruit d'une longue expérience*, de madera vieja, cartón, alambre y fragmentos de un timbre. Se percibe cierta influencia de Schwitters, que visita poco después a Max Ernst en Colonia. El *Boletín D* imprime también el catálogo de una exposición de arte moderno, que Ernst y Baargeld organizan en Colonia con el grupo revolucionario «Stupid», al que pertenecen Heinrich y Angelika Hoerle, Otto Freundlich, K. A. Raederscheidt y F. W. Seiwert; también se invita a Klee y Arp.

Arp y Ernst se han conocido en 1913 en una Exposición Gremial de Colonia y la amistad así entablada vive una turbulenta renovación, al llegar Arp a Colonia procedente de Zurich. Max Ernst, J. Th. Baargeld y Hans Arp fundan en 1920 el Grupo «Dada W», que con sus provocaciones y escándalos tiene en vilo durante un año a la ciudad y a sus autoridades. Culminan éstas en la famosa exposición Primavera Dada, que se inaugura en abril de 1920 en la Cervecería Winter y en la que, según el catálogo, pueden verse «pinturas, esculturas, dibujos, *fluidoskeptrik* y diletantismo vulgar». La entrada obliga a pasar por los lavabos, tras los cuales el público se topa con desconcertantes obras de arte, como *Fluidoskeptrik* de Baargeld. Se trata de un acuario lleno de un líquido rojo, en el que nada un rizo y del que sale un brazo de madera. Max Ernst aporta un bloque de madera con una hacha y un cartel que invita a los visitantes a utilizarlo en la demolición de una obra de arte. La invitación es aceptada y el acto acaba en un tumulto, que hace que la policía cierre la exposición. Es abierta de nuevo, cuando se comprueba que la obra «obscena» confiscada es un aguafuerte de Durero. En la reapertura un cartel anuncia «Dada es partidario de la calma y el orden».

Una parte de las obras expuestas está reproducida en *Die Schammade*, que publican Ernst y Baargeld en febrero de 1920, en la que colaboran los dadaístas

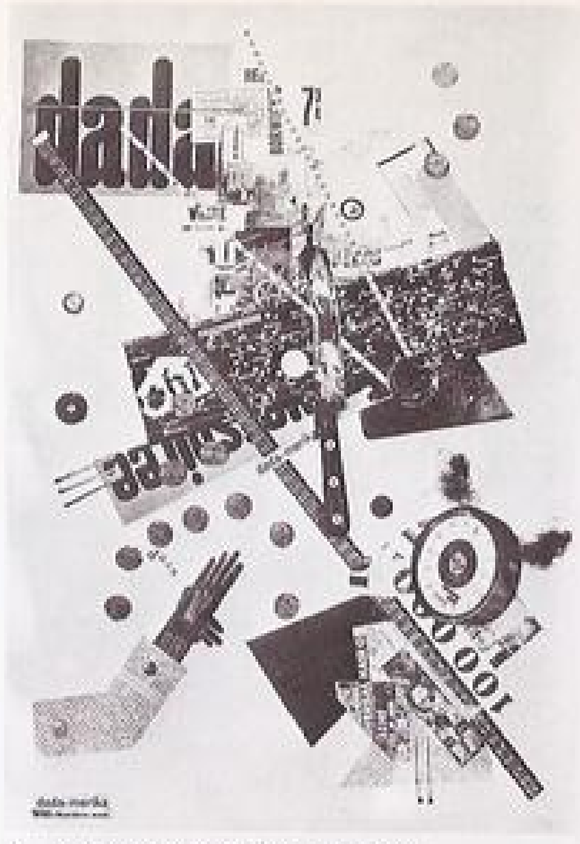
de Zurich, Arp, Tzara y Huelsenbeck, y los amigos parisinos del Dada, Picabia, Eluard, Aragon y Breton. En ella vemos una escultura Dada de Max Ernst con cables, ruedecitas, tornillos y algodón, y el relieve de Baargeld *Tenia antropofila* (fig. 98), hecho de restos metálicos, torteras, rejas de hierro, cadenas y tamices. En la portada de la revista aparece un dibujo con el subtítulo «¡Dilentantes, levantaos!», que muestra la influencia de los *Dessins mécaniques* de Picabia. Éstos inspiran a Max Ernst composiciones de máquinas fantásticas, para las que emplea cinco-grabados de catálogos técnicos, que descompone y completa con dibujos. Las provee de expresivos títulos como: *Adieu mon beau pays de Marie Laurecin, Maquinita autoconstruida por minimax dadamax, para desempolvar sin temor escudillas femeninas aspirantes al principio de la menopausia y otras intrépidas funciones. Planes de ataque de los hilos de asimilación contra el sólido Dada, descubiertos a tiempo 1:300.000*, de 1919, lleva pegado un papel circular con la inscripción «Dada» y constituye un temprano ejemplo de sus collages. En 1920, Max Ernst envía a la exposición de la Section d'Or de París un dibujo parecido con tramoyas realizado en cincograbado, cuyo título es *Trofeo de hipertrofia*. El Jurado lo rechaza por no ser una obra de arte confeccionada manualmente.

Max Ernst nos da una interesante explicación del extraño hecho que originó su producción de collages: «Encontrándome en una ciudad junto al Rhin, un día lluvioso de 1918, las páginas de un catálogo ilustrado en el que se reproducían objetos para demostraciones antropológicas, microscópicas, psicológicas, mineralógicas y paleontológicas, provocaron en mí una sorprendente obsesión.

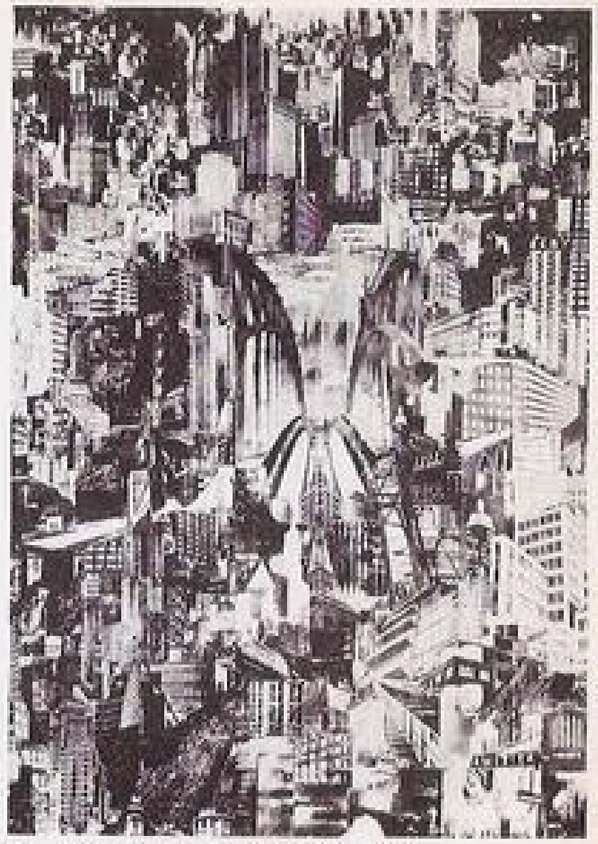


Max Ernst, *Fiat Modes*, 1919.

Anuncio de la Cervecería Winter en la Exposición Dada, Colonia, 1920.



84. George Grosz-John Heartfield, *Dada-merica*, 1919.



85. Paul Citroen, *Metrópolis*, 1923.

86. Hannah Höch, *Sección practicada con el cuchillo de cocina...*, 1919.

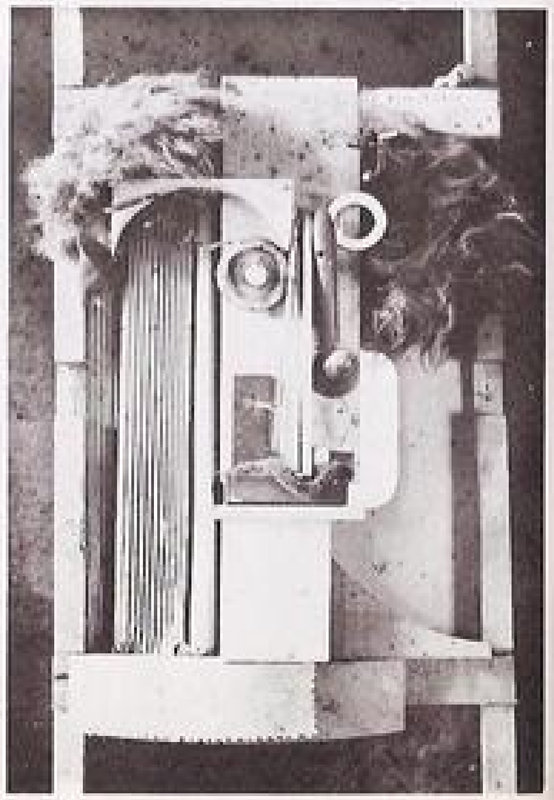
87. Otto Dix, *Calle de Praga*, 1920.

88. Kurt Schwitters, *Cuadro Merz 14,6 Nada*, 1921.

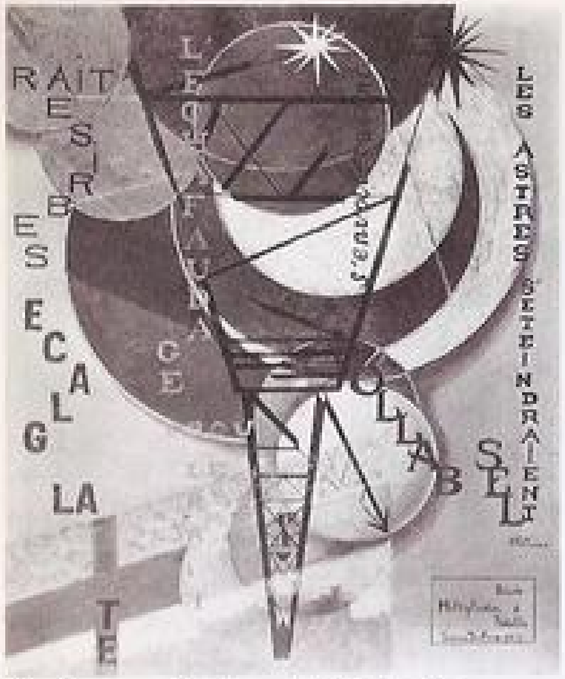
89. Kurt Schwitters, *Merz, 26,48 Berlin*, 1926.

90. Theo van Doesburg, *Retrato de la Señora van Doesburg*, alrededor de 1922.

91. Paul Joostens, *La javanesa*, alrededor de 1924.



92. Kurt Schwitters, *Young-Plan*, 1929.

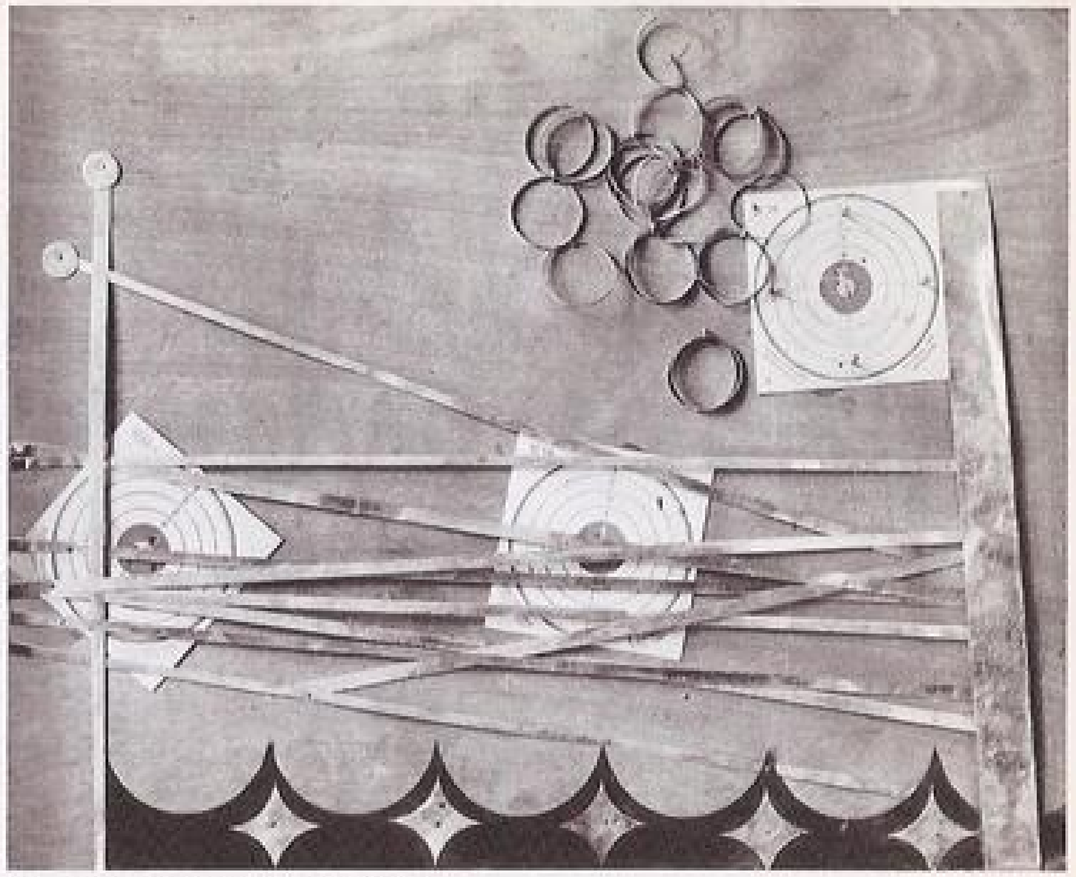


93. Suzanne Duchamp, *Multiplicación, destruido y realizado de nuevo*, 1918-1919.

94. Francis Picabia, *Tableau Rastadada* (felicitación de Navidad a Hans Arp y Max Ernst), 1920.

95. Francis Picabia, *Flirt*, alrededor de 1922.

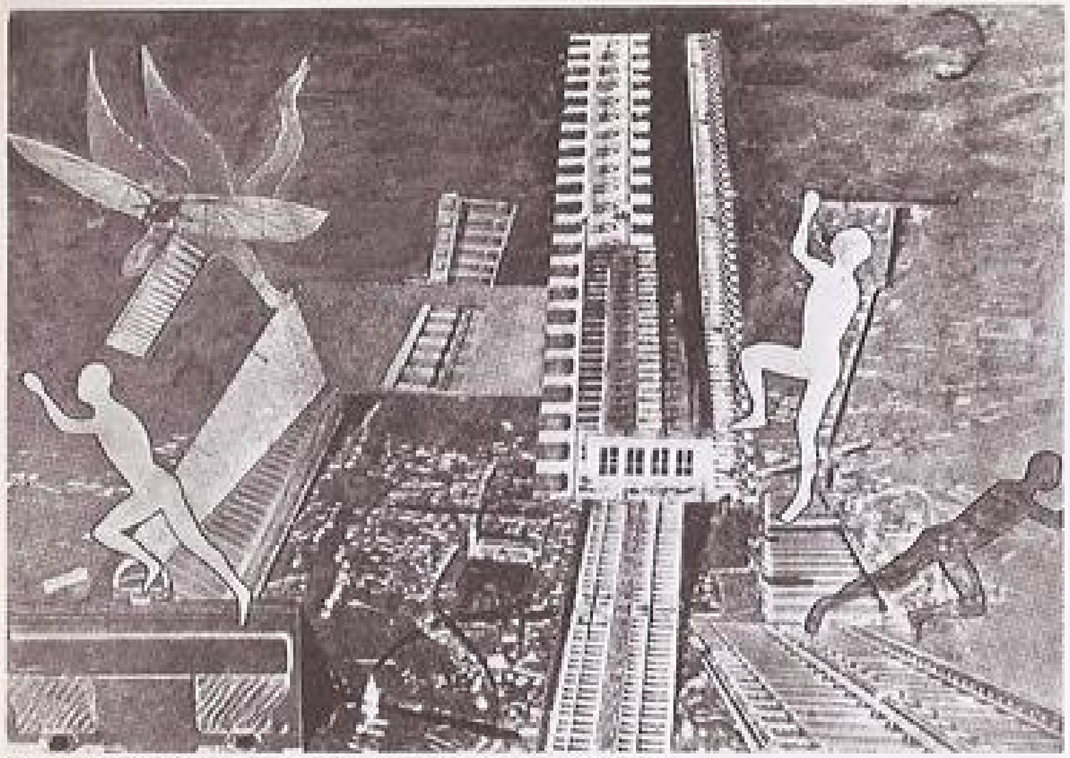
96. Louis Aragon, *Retrato de Jacques Vaché*, 1921.



97. Kurt Seligmann, *La feria*, 1928.

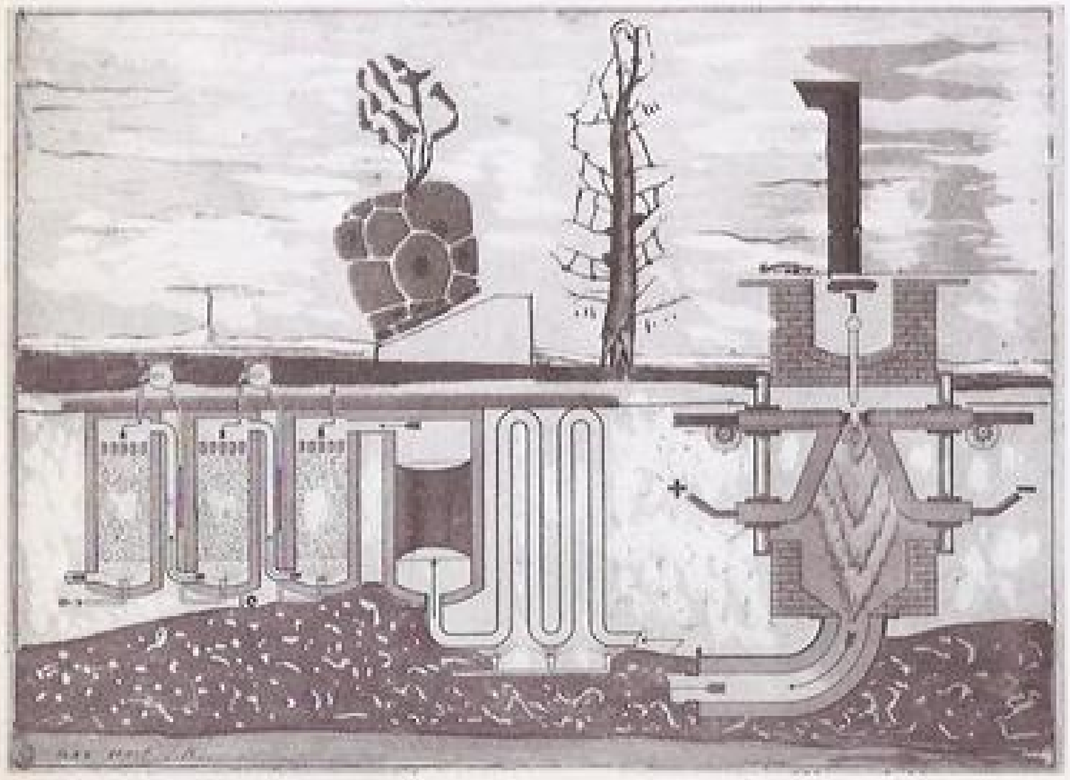
98. Johannes Baargeld, *Tenia antropófila*, 1919.

99. Arthur G. Dove, *Piel de mono*, 1926.



100. Max Ernst, *La matanza de los inocentes*, 1920-1921.

101. Max Ernst, *Paisaje invernal: gaseado*, 1921.



102. Alica Halicka, *Bougival*, 1923.

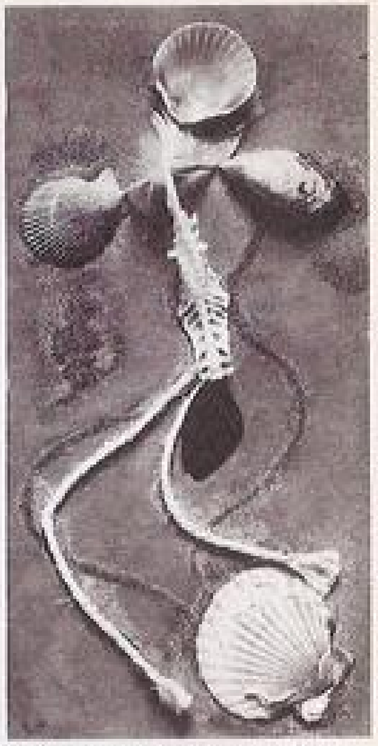
103. Aldo Fiozzi, *Valores abstractos del individuo Y*, 1920.

104. Hindrich Stysky y Toyen, *Cómo encontré a Livingstone*, 1924.

105. George Voskovec, *Sifón de la siesta colonial*, 1925.

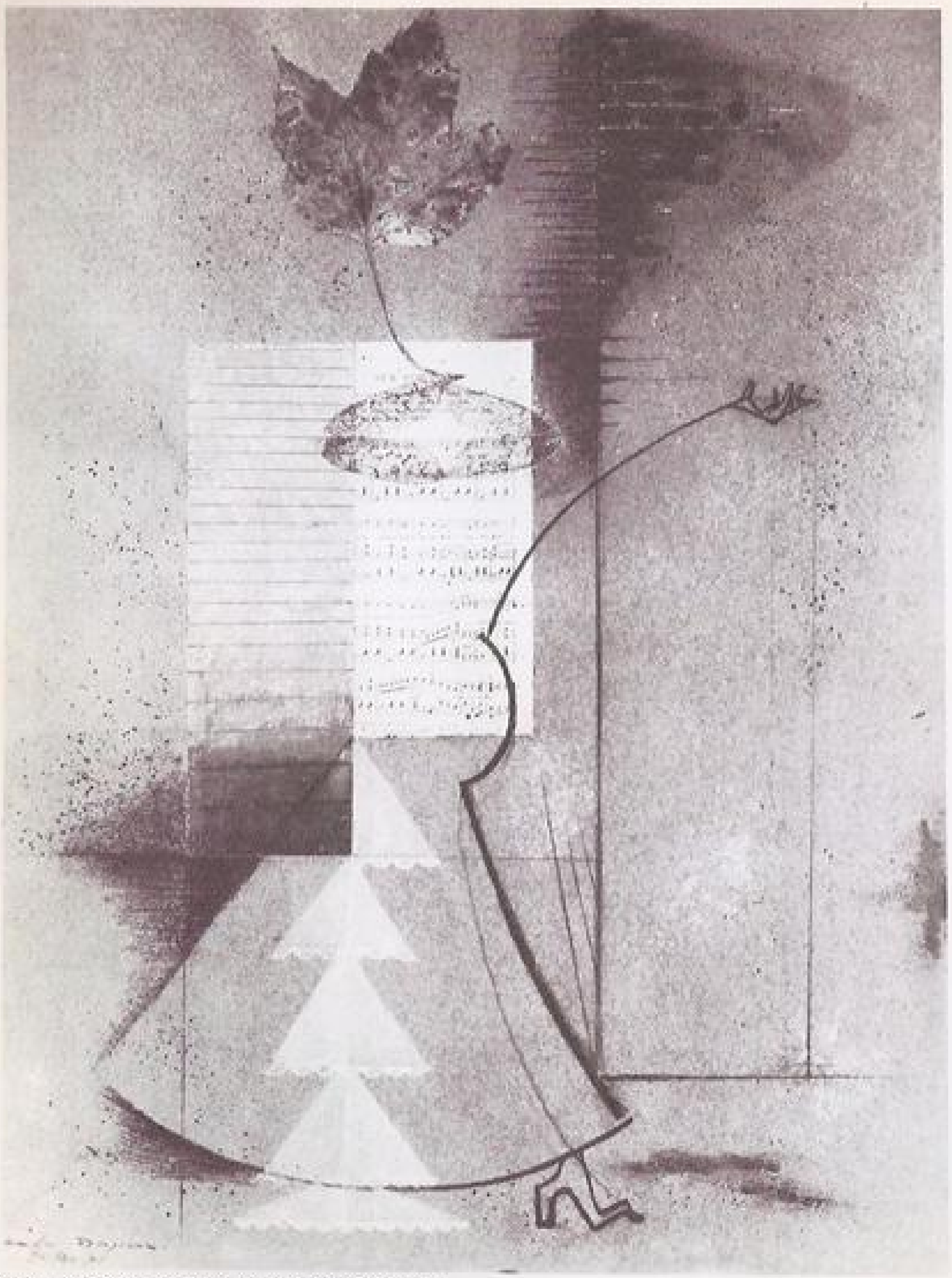
106. Max Ernst, *El cartero Cheval*, 1929-1930.

107. Pablo Picasso, *Figure*, 1935.

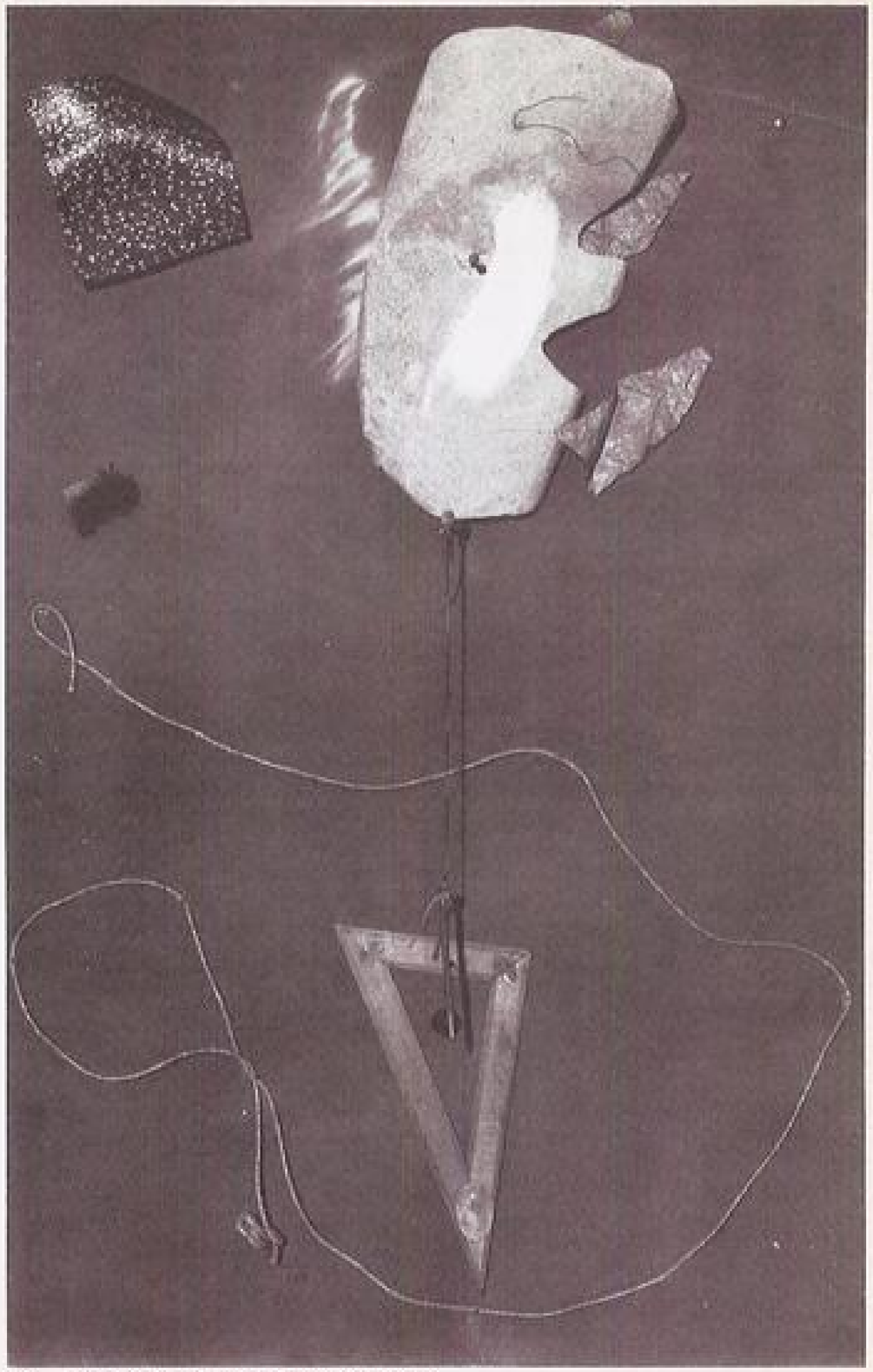


108. André Masson, *Ludion*, 1937.

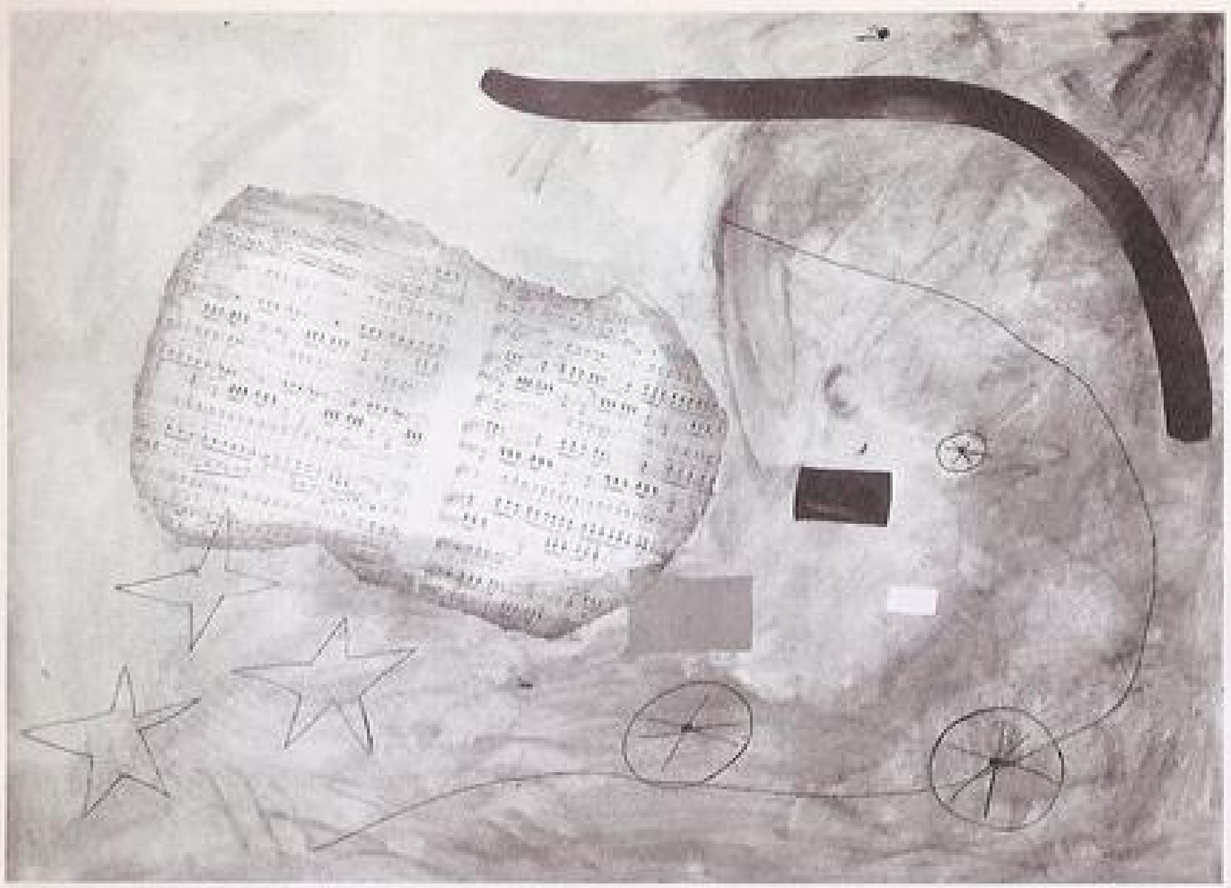
109. Pablo Picasso, *Construcción con guante*, 1930.



110. André Masson, *Cantante callejera*, 1941.

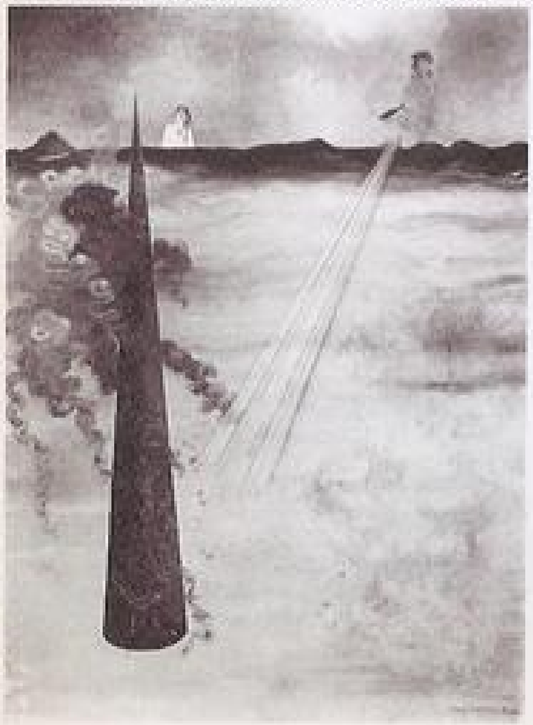


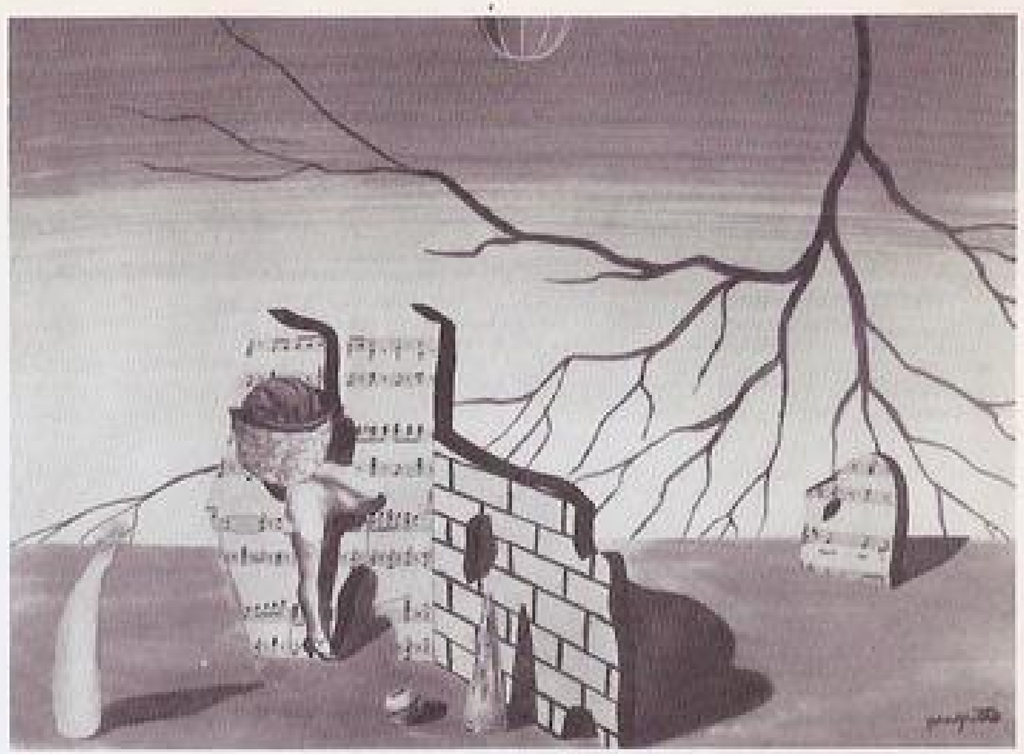
111. Joan Miró, *Bailarina española*, 1928.



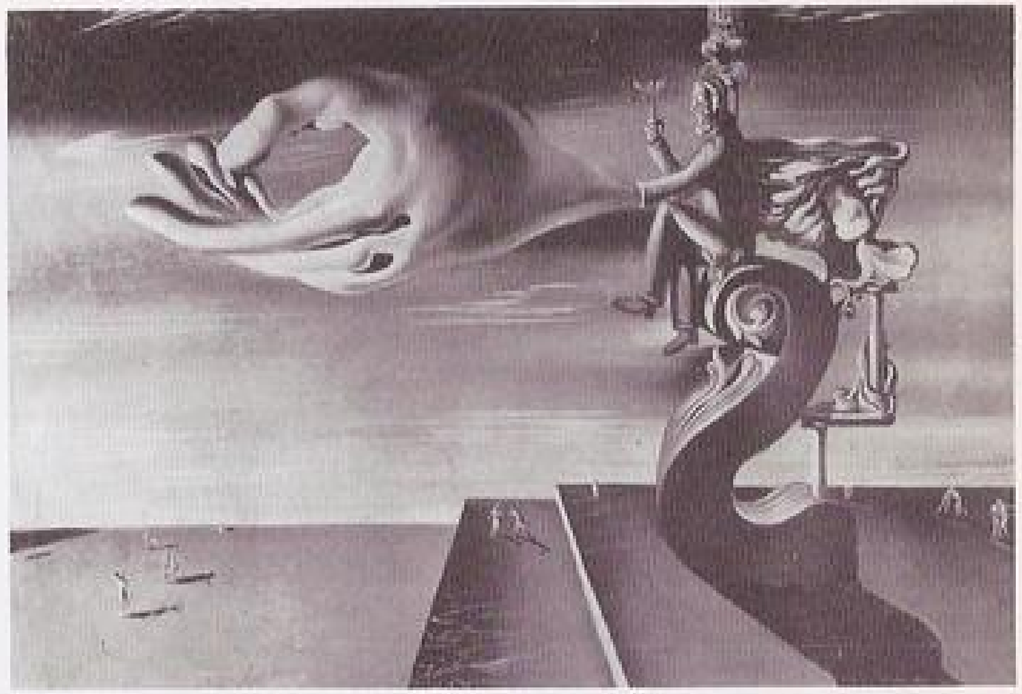
112. Joan Miró, *Collage*, 1930.

113. Yves Tanguy, *Vine como lo prometí, Adieu*, 1926.



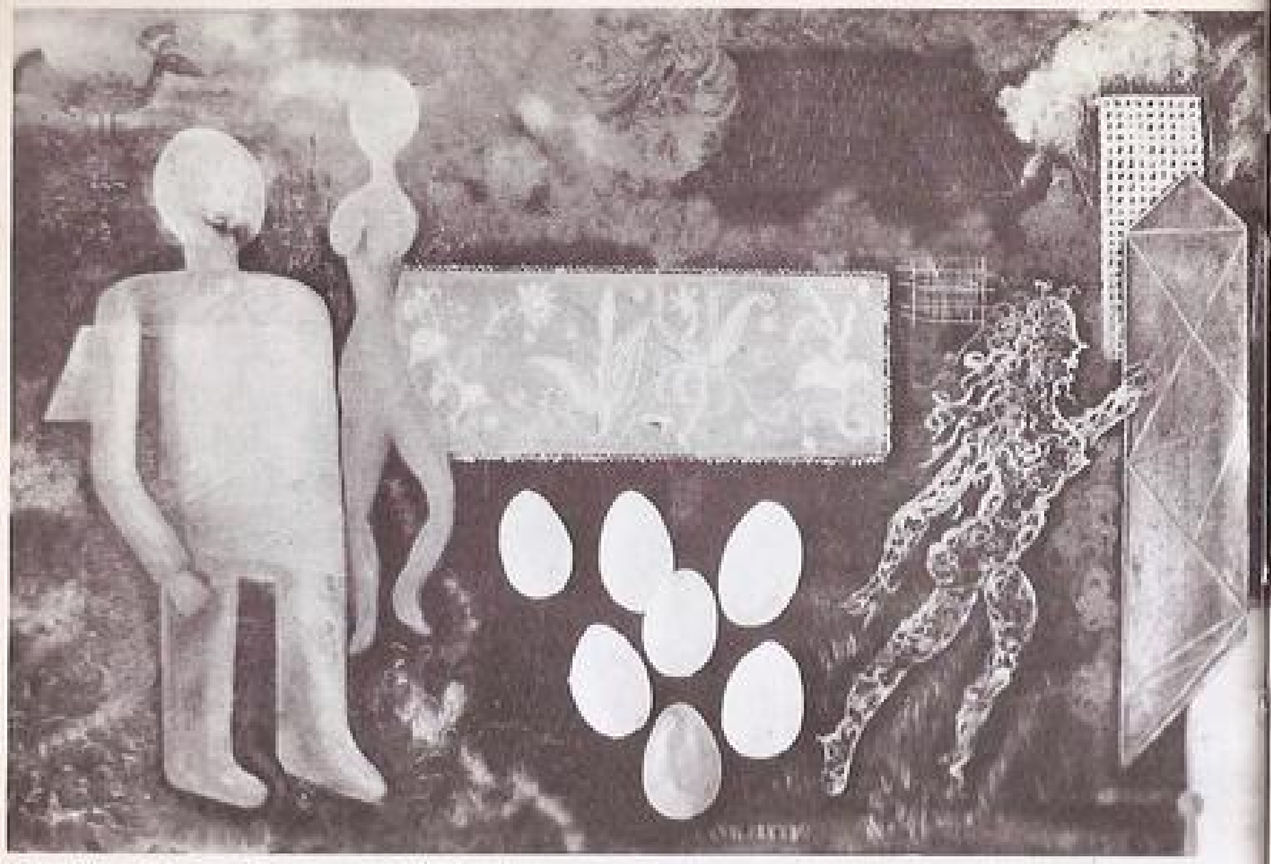


115. René Magritte, *Las sabrosas raíces*, 1926.

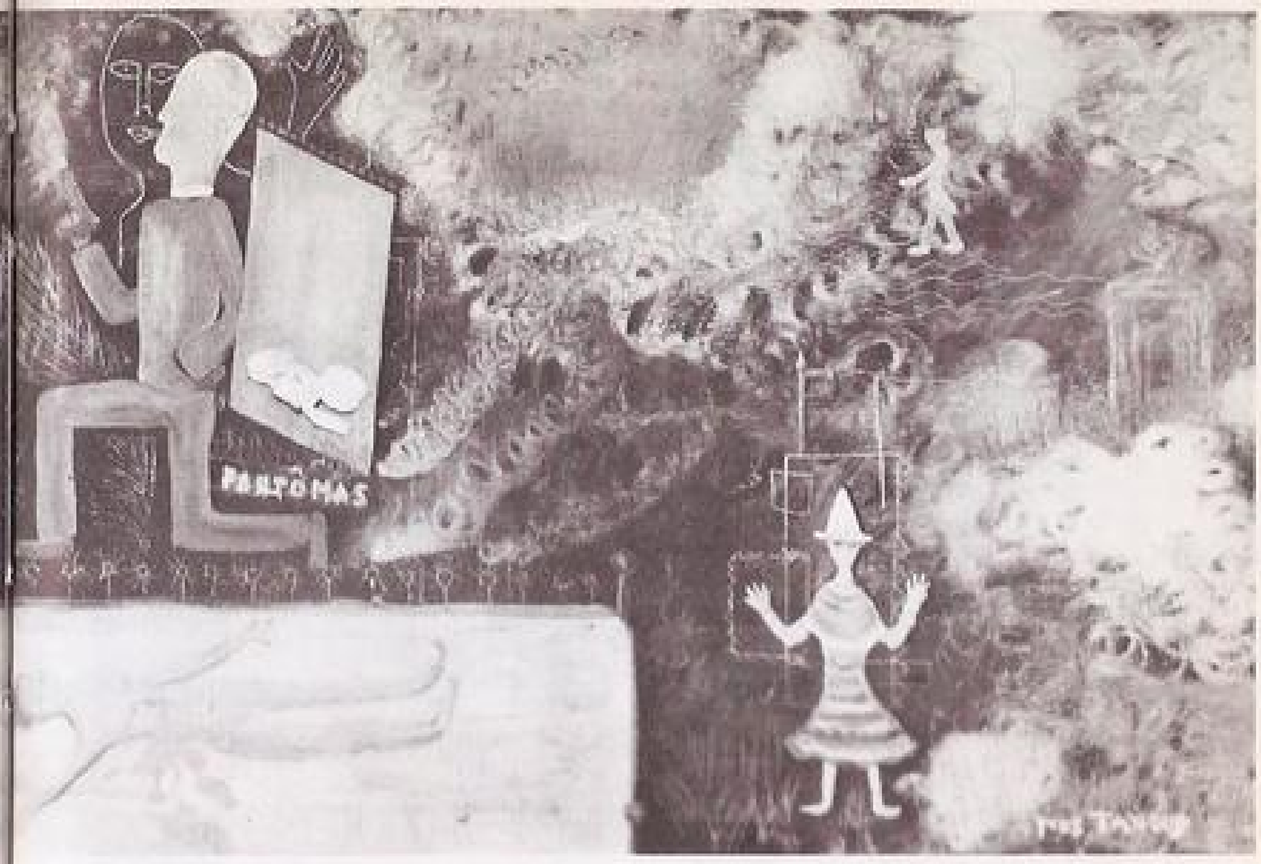


116. Salvador Dalí, *Los remordimientos de la conciencia*, 1930.

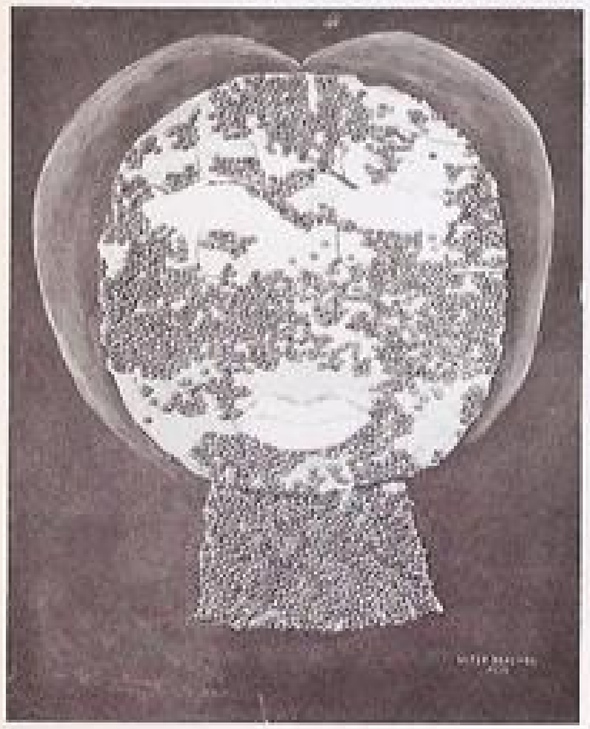
◀ 114. *La Cadavre exquis*, 1923. Collage de Breton, Morise, J. y P. Naville, Péret, Prévert y Tanguy.



117. Yves Tanguy, *Fantomas*, alrededor de 1925.

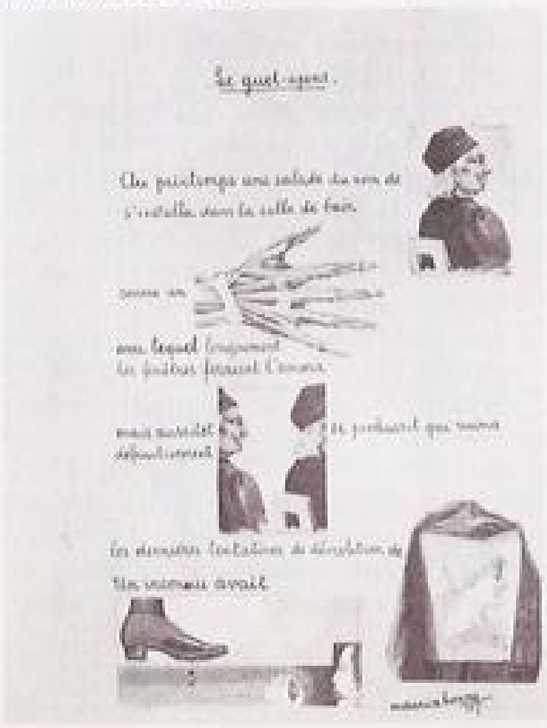


118. Victor Brauner, *Retrato connestible, 1938.*



119. Valentine Hugo, *Retrato de Rimbaud*, 1933.

120. Maurice Henry, *Emboscada*, 1935.

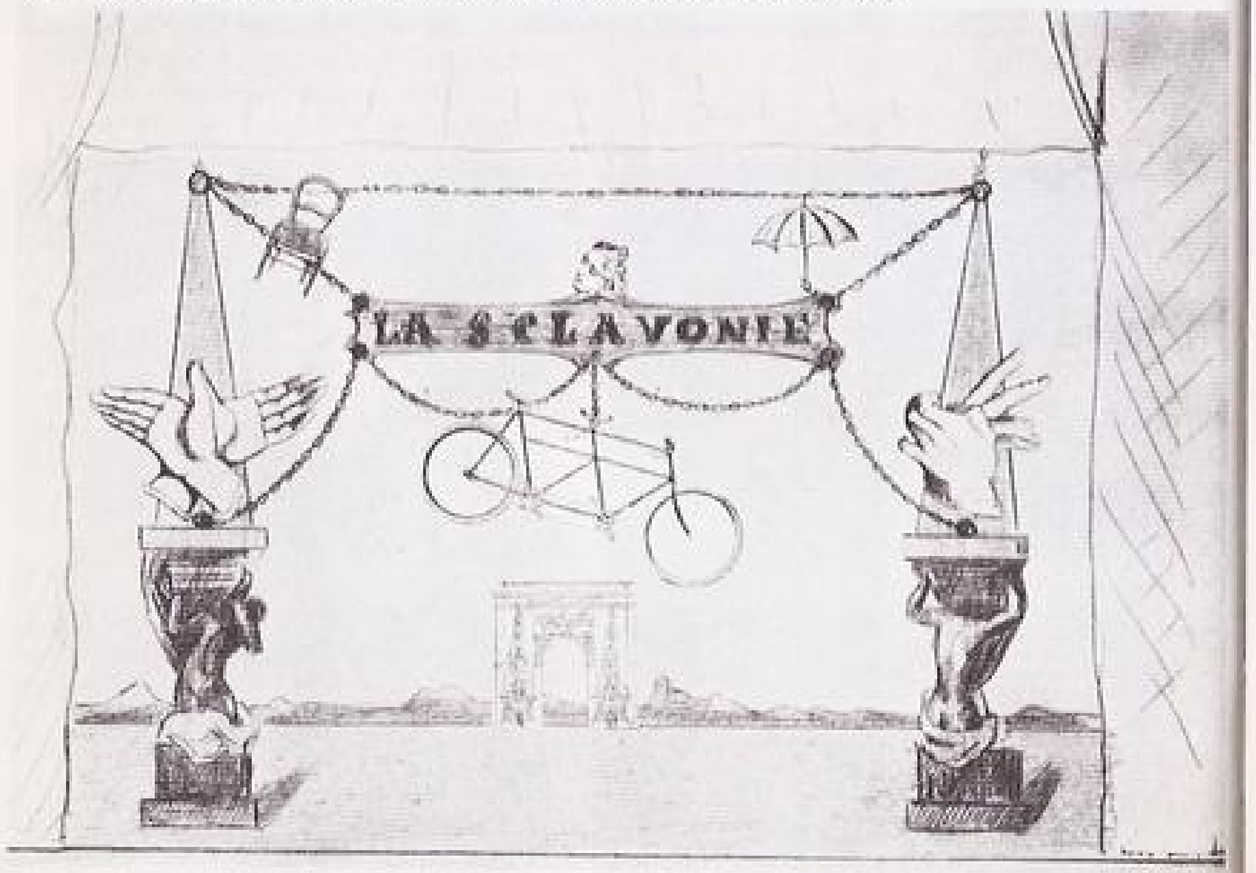


121. Camille Bryen, *Montage sociale du montage du coup*, 1938.

122. E.L.T. Mesens, *Sólo pienso en Usted*, 1926

123. Paul Eluard, *La noche veneciana*, 1934.

124. Max Ernst, proyecto de decorado para *Ubu enchaîné*, de Jarry, 1937.



Había tantos elementos extraños unidos, que lo absurdo del conjunto provocó un brusco aumento de mi capacidad visual, desencadenando una secuencia alucinante de imágenes dobles, triples y múltiples, que se desvanecieron con la misma velocidad que los recuerdos de amor o las visiones de entresueños. Las imágenes pedían una unión en un nuevo plan desconocido (el plan de la inoportunidad). Para reproducir mis visiones interiores bastaba añadir a las páginas del catálogo algunos colores y un par de líneas a lápiz, rodear los objetos de un paisaje extraño desértico, el cielo, un corte geológico, un suelo con una recta que designe el horizonte... De esta manera obtendría una imagen sólida de mis alucinaciones, transformando lo que habían sido banales páginas de un catálogo de propaganda, en dramas que revelaban mis más íntimos deseos.» [14]

Max Ernst crea a partir de este momento una interminable serie de cuadros, en los que «se casan realidades de ordinario incompatibles», de acuerdo con la tantas veces citada fórmula de Lautréamont: «Bello, como el encuentro casual de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de operaciones». En estos collages se unen en inesperadas combinaciones fotografías de Física y Alquimia, Anatomía y Ciencias Naturales, fauna y flora con objetos de la vida cotidiana (lám. color 11). Ruedas y roscas de mariposa se transforman en vegetación, trozos de tapizado en formaciones montañosas, los tejidos microscópicos ejecutan danzas acrobáticas, los sombreros se presentan como marionetas cristalinas.

Max Ernst amplía de tal manera las posibilidades del collage, que Louis Aragon, en 1930, lo considera su verdadero inventor, en el escrito sobre el nacimiento e importancia del collage, *La Peinture au défi*. Los *papiers-collés* cubistas encuentran en él su completa valoración. Aunque los dadaístas berlineses pueden argüir el haber empezado sus composiciones independientemente y antes, es Max Ernst el que ha dado a este tipo de cuadros un significado artístico más trascendental. Su importancia reside en suprimir toda determinación unilateral o unívoca, juntando los elementos del cuadro de forma imprevista. Con ello da entrada en el arte a lo irracional. Para él, ésta es la conquista más noble del collage.

Nos hemos habituado a llamar *collage* a todas las obras donde se unen elementos que pertenecen a categorías visuales o mentales distintas y en las que en muchos casos no hay nada pegado. Max Ernst expresa este concepto con la siguiente máxima: «Ce n'est pas la colle qui fait le collage.» Según sus propias indicaciones, de los 56 collages que expone en junio de 1921 en la Galería Au Sans Pareil, sólo 12 contienen elementos pegados. En los restantes, ha empleado las técnicas más diversas. En algunos, la base está constituida por dibujos, cincograbados o huellas de objetos que se componen y completan con gouache o acuarela. En algunos casos emplea trozos de tapices, resaltando los contornos de los motivos de tal manera que parecen formas recortadas. Otras composiciones contienen puntillas de encaje y bordados, sin que pueda distinguirse si se trata de pintura *trompe-l'oeil* o de verdaderos tejidos.

A partir de 1920 Max Ernst pega también fotos. En *Jeune mariée* secciona sin piedad un desnudo femenino. En *El ruiseñor chino*, dos brazos cortados rodean una máscara de piedra. En *Massacre des innocents* (fig. 101), unas fotografías de columnas y unas fachadas de vidrio se prolongan como raíles hacia un espacio por el que ascienden siluetas humanas y en el que cae un avión. En

Les Pléiades, una figura femenina sin cabeza que lleva únicamente unas botas, flota en un espacio vacío cuyo suelo ha caído, como se nos dice en la leyenda. La mayoría de estos collages llevan largos títulos cuidadosamente manuscritos en los bordes superior o inferior del cuadro (fig. 100). No ayudan a aclarar lo representado, sino que aumentan el desconcierto con cambios en la significación de las palabras. En los primeros collages los textos aparecen en alemán, pero en los montajes fotográficos están ya en francés, costumbre que adquiere Max Ernst por su contacto con los dadaístas parisinos.

JOHANNES TH. BAARGELD (fallecido en 1927) sigue a Max Ernst paso a paso en sus inventos y descubrimientos. Comienza con dibujos a pluma de formas que se difunde las unas en las otras y el observador debe buscar las caras u objetos escondidos como en un cuadro enigma. También emplea tapices, en los que aísla algún motivo, lo retoca a tinta y le añade un texto. En 1920 realiza montajes fotográficos. En un dibujo fantástico coloca los retratos de una mujer sonriente y de un oficial condecorado, y los pega parte arriba y parte abajo. Ernst y Baargeld confeccionan en 1920 sus autorretratos en montaje: Ernst coloca una cabeza anatomizada con la inscripción «caesar buonarroti» sobre su fotografía; Baargeld monta un retrato de su propia cabeza con una gorra de jockey sobre un torso femenino clásico, dándole el título de *Típica adaptación vertical del Dada Baargeld*.

El círculo de Colonia se deshace al marchar Max Ernst a París en 1922, donde Arp ya se encuentra desde abril de 1920. Baargeld muere en un accidente durante una excursión a las montañas.

París

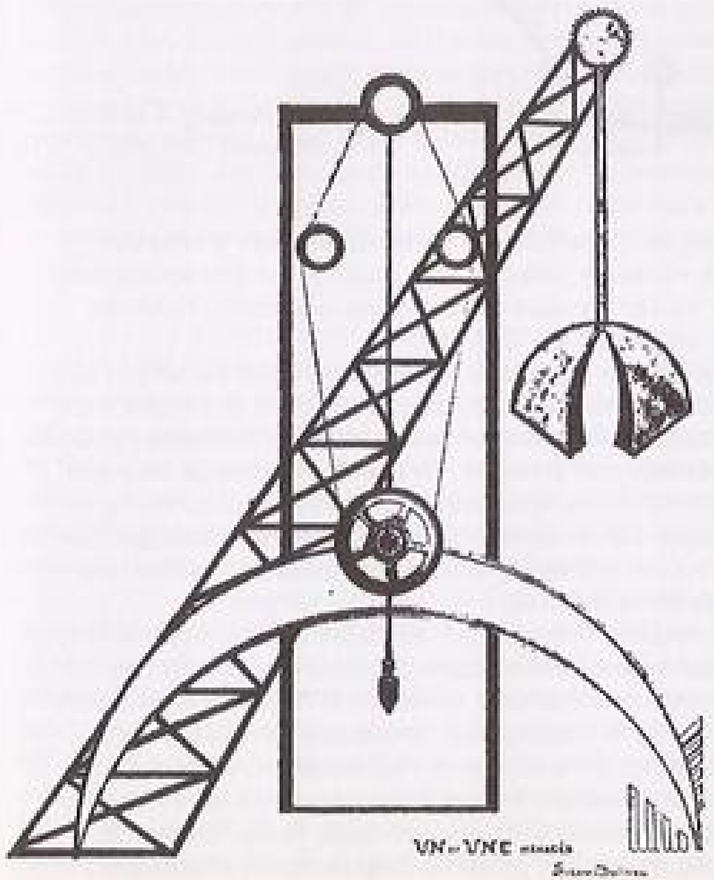
Dada tiene en París su círculo de adeptos entre los escritores y poetas: Breton, Aragon, Soupault, Ribemont-Dessaignes y Eluard, que le aportan nuevas fuerzas. Pero en el terreno de la creación artística, la iniciativa está totalmente en manos de los dadaístas que llegan a París desde América, Suiza o Alemania.

El primero es Jean Crotti, que vuelve de Nueva York en 1916 y trae el mensaje artístico de Marcel Duchamp. En 1919 contrae matrimonio con la hermana de Duchamp, Suzanne. Esta pintora pasa de su estilo *naïf* a nuevas composiciones, en las que se refleja el interés por la mecánica de su hermano mayor. *Un et une menacés*, de 1916, muestra una estructura mecánica, montada sobre una rueda dentada de la que cuelga una plomada. *Multiplication brisée et rétablie*, de 1918-1919, es la representación de un globo que tiene pegados papeles de oro y plata y estrellas multicolores, en los que se encuentra un texto poético descompuesto (fig. 93). En *Relation de deux seuls éloignés*, pintado por etapas entre 1916 y 1920, los materiales habituales han sido enriquecidos con perlas, piedrecitas, papel de aluminio y barritas de plomo en forma de flecha. Todo ello sobre un fondo de papel dorado. En *Ariete*, de 1920, encontramos un espíritu Dada más inocente. El retrato de Crotti, con los característicos ojos de porcelana, resalta en el firmamento estrellado gracias a su proyección sombreada.

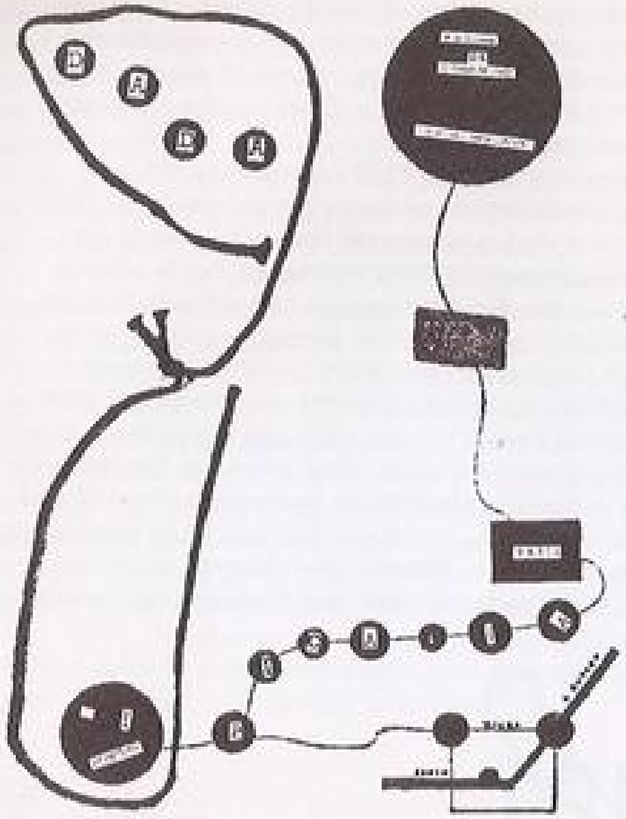
Crotti efectúa en 1920 una serie de composiciones dadaístas con círculos y segmentos superficiales de colores, alrededor de los cuales bailan cifras,

letras y palabras. En abril de 1921 tiene lugar una exposición de Crotti y Suzanne Duchamp en la Galería Montaigne, que Jacques Hébertot ha inaugurado en el vestíbulo del Teatro des Champs-Elysées. Por esta época lanzan el movimiento «Tabu» con Picabia, al que apoyan en su disputa con Tzara. En el cuadro *Explicatif*, Crotti pega el texto impreso de sus poemas *Tabu en Art*.

Picabia regresa a París en primavera de 1919 y su revista *391*, que reaparece a partir del noveno número, sigue siendo un importante órgano del Dada. Pero es en enero de 1920, con la aparición de Tzara, cuando prende la chispa del incendio Dada. Ambos hacen lo que pueden para suministrar material a la crónica de escándalos al estilo de la época de Zurich. Picabia muestra el cuadro *Le Double Monde*, de 1919, en una *matinée* organizada por la revista *Littérature*, compuesto de curvas e inscripciones inocuas, que contiene en su centro —escrito de arriba abajo— el escandaloso logogrifo «LHOOO». En el n.º 11 de *391*, de febrero de 1920, publica un cuadro con manchas titulado *La Sainte Vierge*, explicando que la ventaja de esta pintura «tachista» reside en que es inimitable. Hoy sabemos que se equivocaba. El número 12 de *391*, lleva en la portada una réplica ligeramente modificada de la *Mona Lisa con bigote*, de Marcel Duchamp, hecha por Picabia. En la manifestación Dada que tiene lugar en abril de 1920 en la Maison de l'Oeuvre, presenta una obra reproducida en un programa en color de Variété, que lleva en tres de sus



Suzanne Duchamp, *Un et une menacés*, 1916.



Francis Picabia, *A la mémoire de Leonardo Da Vinci*, 1919.

lados las inscripciones: «Portrait de Cézanne», «Portrait de Renoir» y «Portrait de Rembrandt». De él cuelga un mono de peluche, que sustituye a uno de verdad, que Picabia buscó inútilmente en las tiendas de animales del Sena. También reproduce este cuadro en 1920 en su revista *Canibale*.

En la exposición que tiene lugar en la Galería Au Sans Pareil por la misma época y en la que Picabia expone una parte de sus cuadros de Nueva York y algunos grandes «dibujos mecánicos», no encontramos ninguna provocación Dada. Picabia combina también sus dibujos con collages. En uno de 1919 pega un papel con el título *A la mémoire de Leonardo Da Vinci*, en escritura invertida, sobre un disco negro, que aparenta un globo elevándose con un hilo y del que cuelgan las letras del nombre de Picabia. En otro introduce entre las formas abstractas una página de libro y pedazos de una cinta métrica.

A finales de 1920, Picabia felicita las Navidades a Hans Arp y a Max Ernst con un montaje fotográfico de puro estilo Dada, *Tableau Rastadada* (fig. 94). En su centro vemos pegado un retrato del artista, firmado: «Francis le Raté». Uno de sus cuadros más extraños es *L'Oil Cacodylate*, aparecido en 1921. Lleva el nombre del producto con que trataron a Picabia de su ojo enfermo. Pinta este ojo sobre un gran lienzo y hace firmar y escribir frases a los miembros de su amplio círculo de amistades. Entre ellos se encuentran los dadaístas Tzara, Duchamp, Ribemont-Dessaignes, Crotti y su mujer, los pintores Charchoune y Metzinger,

Jean y Valentine Hugo y los músicos del Grupo de los «Seis», entre ellos Milhaud, que escribe: «Je m'appelle Dada depuis 1892». Picabia pega en él su retrato, otras cabezas y a los Fratellini Clowns. En el collage *Chapeau de paillef* figura una tarjeta del autor, recortada en forma de corazón, unida por un cordel a una invitación al «Réveillon Cacodylate», de Marthe Chenal, cantante de la Opera de París y amiga de Picabia, que tiene lugar la Noche de Fin de Año de 1921.

Picabia realiza al principio de los años veinte una serie de obras en las que se divierte ingenuamente con el collage. Provee retratos y paisajes de las cosas más corrientes con un sentido irónico-realista. Adorna un rostro femenino con cerillas, horquillas y viejas monedas, o enmarca la cara del *Matarife guapo* con cinco peines de bolsillo. Un atildado caballero luce un pedazo de cinta métrica por nariz, anillos de cortina por ojos y boca, unos palillos indican la barba y el corbatín está hecho de plumas de escribir. En *Flirt*, una figura femenina se esconde tras unas pajillas, palillos y espirales, que forman flores y estrellas resplandecientes en un fondo de coloración oscura (fig. 95). Picabia crea, como por encanto, paisajes tropicales con abanicos de palmeras, hechos de plumas y macarrones. Confecciona un paisaje árido con cajas de cerillas, en el que éstas se arremolinan alrededor de un árbol sin hojas, hecho de un pedazo de cinta métrica.

También Jean Cocteau, al que influye cualquier tendencia artística dominante y que posee un verdadero talento artístico (sobre todo como dibujante), realiza algunos collages de espíritu dadaísta, a los que llega por su amistad con Picabia. Una lograda cabeza, cuyos contornos están hechos con cordeles y estrechas tiras de cartón claveteado, lleva un papel con la firma y fecha: «Jean 1920». Durante su estancia en Villefranche, durante los años 1925-1926, efectúa construcciones de cartón, cuerda, yeso, cera y tela sujetos con chinchetas. Los motivos representados, *Orphée, Oedipe, Oiseaux, Barbette*, etc., corresponden a los temas de sus poemas y piezas teatrales. Presenta estas obras bajo el título de *Poèsie plastique*, en diciembre de 1926, en la Galería Aux Quatre Chemins.

El verdadero collage Dada experimenta en París un empuje definitivo, cuando Max Ernst envía sus obras a una exposición en 1920, invitado por Breton. Éstas provocan el entusiasmo de Picabia y de sus amigos Breton, Aragon y Soupault. El primer resultado de este interés se encuentra en un collage que Tzara recibe de Soupault en diciembre de 1920 con el título *Dada soulève tout*. Está ilustrado con un anuncio en el que una grúa levanta el globo terráqueo. Se emplea como octavilla que los dadaístas reparten en la *soirée* de enero de 1921. En ella Marinetti pronuncia una conferencia sobre «tactilismo».

La exposición de Max Ernst, anunciada por Breton con el título *La Mise sous Whisky Marin*, tiene lugar en mayo de 1921 en la Galería Au Sans Pareil. El *vernissage*, al que no puede asistir Max Ernst, se convierte en una clamorosa manifestación Dada. La exposición desencadena un entusiasmo por el collage, cuyos frutos se muestran en el «Salón Dada» de la Galería Montaigne, en junio de 1921. Los escritores, poetas parisinos y otros dadaístas mandan sus mejores composicones y collages. Hugnet recuerda dos objetos de Soupault, *Cité du Retiro*, hecho en un pedazo de asfalto, y *Portrait d'un Inconnu*, un espejo en cuyo marco está sujeto un globo. El doctor Théodore Fraenkel, amigo de los dadaístas, realiza

un collage con recortables antiguos, siluetas y un montaje de fotografías de manos. Aragon compone un collage con el retrato de Jacques Vaché rodeado de flores y hojas secas (fig. 96).

JACQUES VACHÉ (1896-1919) conoce a André Breton en 1916, en Nantes, donde ejerce como médico militar. Pertenece a las figuras legendarias de la crónica Dada, y a los ojos de sus amigos creó, con su presencia cínica, un estilo Dada antes de tiempo. LOUIS ARAGON (1897) nos relata, en *La Peinture au défi*, que Vaché realizaba en 1916 collages con restos de tela de elegantes parisinas y dandies, y luego los vendía por 2 francos la pieza. Breton nos habla sólo de series de postales pintadas y dibujadas con modelos de moda masculina. En el catálogo del «Salón Dada», se exponen obras de Vaché en las que no emplea el collage en ningún caso.

Durante una estancia de Ernst, Tzara y Arp en Terrenz (Tirol), en setiembre de 1921, nace el boletín *Dada au Grand Air* o *Guerras de cantantes en el Tirol*, posteriormente impreso en París. Max Ernst realiza el collage *La preparación de la cola de huesos* para su portada. En él vemos como sobre una mesa de operaciones se extrae de un paciente el elixir mágico base del collage. En él emplea ilustraciones recortadas de catálogos sin completarlas con dibujos o pintura, sentado así el principio de los libros-collages, que están entre sus obras más sorprendentes.

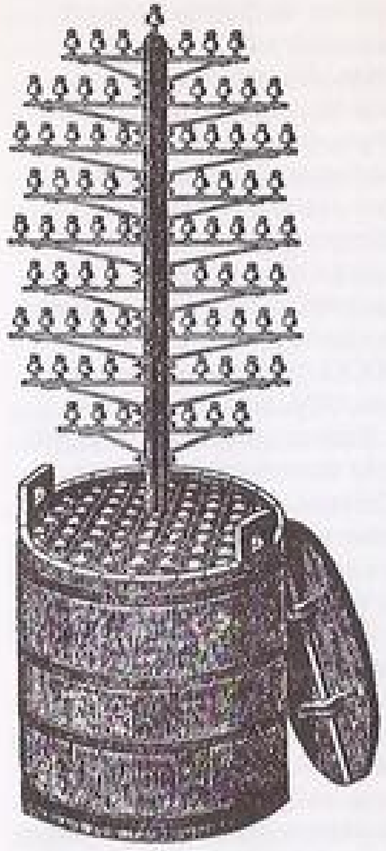
Paul Eluard acompaña a André Breton al Tirol y conoce allí a Max Ernst. Más tarde le visita en Colonia con su esposa Gala y elige algunos collages, que aparecen ilustrando su libro de poemas, *Répétitions*. Ernst le presenta un *Retrato de Eluard*, que muestra una maceta de la que sale una especie de árbol hecho de mástiles eléctricos y cajas de conmutación. De la estancia en el Tirol nace también la colaboración en el libro *Les Malheurs des Immortels*, publicado en París en 1922 por la Librerie Six. Eluard y Ernst componen conjuntamente *Poemas en prosa*, para los que Max Ernst crea collages con viejos grabados en madera.

Mientras que en las ilustraciones de *Répétitions* los grabados recortados están compuestos al estilo de un libro de lecturas infantiles, los collages de *Les Malheurs des Immortels* adquieren formas más dramáticas y atemorizantes, en las que se anuncian visiones surrealistas.

Tras instalarse en París en 1922, Max Ernst pinta como un collage, *Les Rendez-vous des amis*, un retrato de grupo del círculo de amigos dadaístas, que se reúne en casa de Eluard en Saint Brice. Las cabezas de los presentes, más las de Rafael, Dostoievsky y De Chirico han sido colocadas sobre las figuras como en los montajes fotográficos para soldados.

En los años siguientes Max Ernst introduce materiales reales, como tirantes metálicos, en cuadros pequeños e íntimos que representan en general pájaros y jaulas. En 1924 crea, ya en el límite entre el dadaísmo y el surrealismo, la pequeña tabla *Dos niños intimidados por un ruiseñor*, sobre cuya significación se han roto la cabeza varios biógrafos de Max Ernst. Los desgraciados niños amenazados de muerte y perdición por un minúsculo pájaro, habitan una casita en un paisaje yermo, provista de materiales sólidos, como si con ello ofreciera más seguridad. Ernst clava sobre la casita tablas de madera, dispone sobre ella un gran pomo a modo de campana de alarma y atornilla a la puerta un verja de madera.

Al igual que Max Ernst, Man Ray, que llega a París en junio de 1921,



Max Ernst, *Retrato de Eluard*, 1921.

es recibido por los dadaístas con los brazos abiertos. Consideran lo que él trae de Nueva York como auténticas obras Dada. Continúa su labor en París con la misma inventiva, pasando de una técnica a otra. Su primera obra tras la llegada es el collage *Trans-Atlantic*. En él pega sobre un tablero de ajedrez pintado, un fondo cubierto de cerillas y desperdicios y un plano de París, que reflejan a la vez las orillas dejada y alcanzada.

Man Ray, durante sus primeros años en París, realiza experimentos fotográficos, especialmente tomas sin aparato como las que ya había efectuado Christian Schad, en Ginebra. Les preceden los *Clichés-verre*, que ha iniciado en Nueva York. Son placas fotográficas en las que graba contornos, por ejemplo, rostros de perfil, procedimiento que ya aplicaban los pintores de la Escuela de Barbizon en la época Daguerre, para sustituir las impresiones de placas gráficas por copias positivas.

En los *Rayoprogramas*, coloca entre la fuente luminosa y el papel fotográfico diversos objetos: pipas, una lupa, unas gafas, películas, flores, redes, etcétera. Mezcla los objetos, los superpone y manipula la luz, para lograr composiciones dramáticas en claro-oscuro de carácter totalmente abstracto. En 1922 aparece un álbum con estos fotogramas bajo el título *Les Champs délicieux*, prologado por Tristan Tzara.

También Marcel Duchamp, que llega en julio de 1921 y pasa algunos meses en París, toma parte en las manifestaciones Dada. Trae de Nueva York sus más recientes *Ready-mades corregidos*, entre los que se encuentra un collage de abril del mismo año, llamado *Belle Haleine-Eau de Voilette*. Es una ilustración propagandística de un frasco de perfume, en cuya etiqueta ha montado una foto de sí mismo con ropajes de mujer. Se emplea para la portada de *New York Dada*. También en Nueva York realiza el cuadro-objeto *Why Not Sneeze?*, una pequeña jaula de pájaro, con un termómetro y un pedazo de mármol blanco, imitando un terrón de azúcar. Está firmado: «Rrose Sélavy», un seudónimo que ha adoptado Duchamp en Nueva York en 1920. Adopta el nombre francés de muchacha más corriente, doblando la letra inicial, porque, según explica, esto lo hace tan interesante como la «L» de Lloyd. En el apellido, se esconde el giro francés «c'est la vie», que se obtiene de la misma manera que el ominoso «LHOOQ». *Obligación de la banca de juego de Montecarlo*, producido por Duchamp en 1924, pertenece a los *Ready-mades corregidos* (fig. 75). En medio de la ruleta, luce un retrato de Man Ray rodeado de espuma de afeitar y con cuernos. La obra, de la que se editan treinta ejemplares, está firmada: «Marcel Duchamp» y «Rrose Sélavy».

Duchamp produce muchísimos más collages y montajes, que sería largo de enumerar. Durante la última guerra mundial, que pasa en Nueva York, publica en la revista *VVV* (n.º 4, 1943), como «Alegorie de genre», un mapa de Estados Unidos en cuyos contornos aparece el perfil de George Washington, sobre el que está pegado un pedazo de gasa con estrellas doradas y barras rojas. La revista *View*, de marzo de 1945, edita un número especial dedicado a Duchamp, para el cual éste diseña un collage en el que una botella flota en un cielo estrellado, de ella sale un espeso humo y encima está pegada en forma de etiqueta una página de la vieja cartilla militar.

También son composiciones-collages los carteles, boletines, invitaciones y títulos de las revistas Dada que tan corta vida tienen. A los textos distribuidos por su superficie se les permite cualquier licencia tipográfica. Una de las publicaciones más logradas es *Le Coeur à Barbe*, impreso sobre papel transparente rosa y editado por Eluard, Ribemont-Déssaignes y Tzara en abril de 1922. Su portada lleva unas divertidas viñetas figurativas, al estilo de las empleadas por Heartfield, ya en 1917, para *Neue Jugend*. Aquí están intercaladas en el texto en una ordenación más estudiada. Del mismo año son la ya citada invitación en collage de Iliazd a sus veladas literarias y la página de su poema «Zaum», *Ledentu le Phare*.

Sonia Delaunay realiza un tenderete de modas en collage para el «Bal Transmental», que organiza la Unión de Artistas Rusos en el Bar Bullier de Montparnasse, en febrero de 1923. No sólo ha hecho de papel los trajes de las maniquíes que se presentan con sus *Robes simultanées*, sino que también ha pegado papeles en paredes y techos. Los bailes de esta sociedad, el «Bal Banal», de 1924, el «Bal de la Grande Ourse», de 1925, y el «Bal Olympique», de 1926, causan auténtica sensación en París. Los artistas soviéticos y no soviéticos se ocupan de adornar palcos y tenderetes.

El poeta y escritor ruso Remizov realiza el carnet de miembro de la «Orden del Mono» en collage. Orden que funda en la *Unión Soviética* y continúa en Berlín y París en 1923. En ella admite a todas las personalidades, escritores,

artistas, coleccionistas, científicos, etc., que han efectuado de alguna manera algo poco frecuente. Junto al «Rey de los Monos» hay todo un rango de duques, caballeros y obispos, cada uno de los cuales posee un especial emblema que figura en collage sobre su carnet de miembro. Remizov los reparte también entre los niños a su alrededor, por los que tiene especial simpatía. Remizov escribe sus poemas en la antigua grafía de la que es muy buen conocedor y además adorna sus ejemplares con tapas-collage, regalándolos a sus amigos. Durante la guerra y en un bombardeo se rompen los cristales de las ventanas de su casa de Auteuil. Entonces tapa los agujeros con cartones que imitan, en collage, los pequeños cristales emplomados rotos. Constituyen sus primeros collages, con los que después tapizará todo su estudio.

En la periferia del Dada se hallan los divertidos arados con telas, que la pintora polaca ALIKA HALICKA (1894), esposa de Marcoussis, crea en 1924. Sabe que los artistas utilizan ya otros medios, además de colores y pincel, por su contacto con los cubistas y dadaístas que frecuentan su casa, entre ellos Apollinaire, Gris, Tzara y Crevel. Esto le proporciona la idea de añadir a cuadros con paisajes figuras engalanadas con telas lujosas, puntillas, flecos, cintas, botones y perlas. Les coloca las cabezas de ilustraciones recortadas y sobre ellas pega trenzas de pelo real y pelucas rizadas. En el cuadro de *La bañista*, unas conchas y una red de pescador animan la playa y sobre el cielo se proyecta una gaviota. En *Bougival*, unos patitos de celuloide nadan en el Sena (fig. 102).

En la primera exposición de estos trabajos que tiene lugar en 1924 en la Galerie d'Art de la Grande Maison de Blanc, la princesa Lucienne Murat bautiza en el prólogo estos cuadros como *romances capitonées*. Tienen gran aceptación en el *milieu* de la gran Alta Costura parisina, para la que Halicka proyecta muestras de tejidos en los difíciles años de la posguerra. Los *romances* hacen escuela en la decoración de escaparates y han encontrado una continuación en las obras del Pop Art actual, aunque provistas de un menor refinamiento.

Italia

De los dadaístas italianos, Evola, Cantarelli y Fiozzi, que toman parte en el «Salón Dada» de 1921 en París, no sabemos gran cosa. Cantarelli funda en 1917 la revista *Protellaria*, que defiende a los dadaístas al igual que Prampolini con *Noi*. Después de la guerra se reinstauran las relaciones, sobre todo con Tzara, que publica en 1920 un artículo de Evola en *DADA-phone* y busca a los tres pintores que han formado un grupo dadaísta en Mantua. En el mismo año editan la revista *Bleu*, de la que aparecen tres números que incluyen artículos de los dadaístas paisinos. En el segundo número se reproduce un cuadro con varios materiales de ALDO FIOZZI, *Valori astratti di un individuo Y* (fig. 103): es una de las pocas verdaderas obras Dada con carácter italiano. Se trata de una construcción en relieve con elementos de madera espirales, la tapa metálica de una lata y la rueda de un juguete, combinados en un retrato sarcástico, que incluye fórmulas químicas.

De este espíritu dadaísta no encontramos nada en el collage *Omaggio alla Radiotelegrafia*, de 1931, que representa un complejo industrial con edificios dibujados técnicamente, de los que destacan algunos por tener placas de madera clavadas.

Evola, que publica en el tercer número de *Bleu*, de enero de 1921, el artículo prodadaísta «Noticias para amigos», se convierte en uno de los más activos propagandistas del movimiento. En su propia pintura de carácter místico-abstracto, los «paisajes interiores» de líneas, superficies, volúmenes y símbolos se transforman en paisajes Dada con letras y cifras. La Casa d'Arte de Bragaglia, en Roma, organiza en 1920 una exposición de Evola, Cantarelli y Fiozzi en marzo-abril de 1921, que lleva por título Exposición del Movimiento Dada Italiano. Esta es la única manifestación internacional que llega a realizarse. En 1928, la revista *Der Sturm* publica un collage de Ciacelli. Éste pertenece en un principio al círculo futurista. El collage contiene recortes del periódico sueco *Politikken*. Ciacelli mantiene contacto con Evola, exponiendo sus obras en el cabaret que abre en Estocolmo después de la guerra.

Estados Unidos

Mientras que el gran triunvirato Marcel Duchamp, Picabia y Man Ray, que crea el Dada en Nueva York, desplaza su actividad a París, otros artistas locales asumen los procedimientos del collage y el montaje. MORTON SCHAMBERG (1882-1918) es el benjamín del «Armory Show» de 1912. A partir de 1916 pinta cuadros mecanicistas, al estilo de los del grupo de Duchamp, a los que llama *Tipos de máquina* o *Abstracciones mecánicas*. En ellos vemos elementos mecánicos, como los engranajes. Resulta mucho más sorprendente su escultura *Dios*, un montaje hecho de tuberías dobladas. Es un *Ready-mades corregido*, al estilo de Marcel Duchamp, con lo que Schamberg se convierte en un precursor del actual Pop Art.

Schamberg funda en 1917, con Duchamp, Arensberg, Katherine Dreier y John R. Covert, la «Society of Independent Artists». Covert, que es nombrado director, ha estudiado en Munich antes de la primera guerra mundial y de 1912 a 1914 vive en París. Conoce a Marcel Duchamp en 1915 a través de su primo Arensberg y se siente identificado con su deseo de revolucionar los medios de expresión artística. En *Las tentaciones de San Antonio*, de 1916, percibimos la influencia de Duchamp en la manera de lograr la impresión de movimiento continuo por medio de segmentos superficiales. Lo único dadaísta de la obra es el título, que nada tiene que ver con la composición abstracta.

En 1919 JOHN R. COVERT (1882-1960) realiza cuatro relieves con diversos materiales, en los que da un paso más en el camino de la abstracción. Uno de ellos consta de simples listones, que clava componiendo un movimiento circular multicolor. En el listón delantero pinta el título *Ex Act*. En otro, llamado *Brass Band*, unas superficies tapadas por cuerdas paralelas se convierten en cuerpos matemáticos por medio de un sombreado de color, que recuerda las esculturas de Pevsner. Las formas de los tambores han sido tomadas del *Rallador de chocolate*, de Duchamp, del que existe un diseño con cables tensados de la misma manera. En *Vocalización*, las líneas rectas pasan a ser curvas, los listones y pedazos de madera desempeñan el papel de un teclado disperso en esta «composición musical». El cuadro más impresionante es *Tiempo*, basado en un dibujo matemático con cifras y fórmulas. En él aparecen pintados clavos de tapicería sobre motivos, que se

deslizan sobre las extrañas sombras de formas geométricas. Las fórmulas matemáticas que Picabia emplea como diversión y los materiales reales que conservan en Man Ray su sentido práctico, adquieren aquí un carácter alegórico.

La actividad artística de Covert dura pocos años. En 1920 regala a la «Société Anonyme», que funda con Marcel Duchamp y Katherine Dreier, seis de sus cuadros, colocando así la primera piedra de la colección. En 1923 abandona la pintura por motivos económicos.

A través del «Armory Show» penetra en el círculo de vanguardistas norteamericanos el pintor italiano JOSEPH STELLA (1877-1946). En él expone un gran cuadro, llamado *Coney-Island, Battle of Light*, pintado a su regreso de Europa, donde ha frecuentado a cubistas y futuristas. En las vibrantes y tornasoladas facetas de las formas, se mezclan la óptica futurista y el *american way of life*. Las distintas versiones del *Puente de Brooklyn*, de 1917-1918, cimentan la fama de Stella en Norteamérica. Es un canto a la era del acero y la electricidad, materiales en los que el pintor ve los factores creativos del arte moderno. En las osadas estructuras metálicas atravesadas por al luz del crepúsculo descubre perspectivas arquitectónicas y tensiones dinámicas, con las que configura una apoteosis de la gran ciudad.

Como Stella, en 1912-1913, a su retorno a Coney Island, el pintor uruguayo JOAQUÍN TORRES-GARCÍA (1874-1949) realiza a su llegada a Nueva York, en 1920, cuadros que describen una impresión de luz y vida en la gran ciudad. En un óleo llamado *Escena callejera en Nueva York* («Société Anonyme», Yale University) emplea también el collage. De un mosaico multicolor de casas y vehículos, surgen anuncios luminosos en delirante derroche. Junto a una hoja de calendario del 15 de setiembre, pega en el centro del cuadro una carta comercial adornada con una estrella de la bandera norteamericana. Este cuadro de escenas simultáneas con textos puede haberse inspirado en obras futuristas que conoció durante sus primeros años en Barcelona.

Los aspectos modernos de la propaganda norteamericana, carteles, anuncios luminosos y embalajes de tipografía efectista, fascinan a los artistas europeos y aparecen en numerosos cuadros y collages futuristas y dadaístas. Ellos se convierten en el objeto principal de la pintura de STUART DAVIS (1894-1964). En 1921 pinta una serie de caudros, como *Lucky Strike*, *Cigarrete Paper*, *Bull Durham*, en forma de carteles propagandísticos con inscripciones e ilustraciones, en los que se disponen las distintas partes como en un collage. El papel, la tela, las cerillas y cordeles aparecen en minuciosa pintura *trompe-l'oeil*. Incluso reproduce los papeles transparentes que cubren ciertas partes. Sólo en un cuadro con cartón ondulado imitado y una silueta que recuerda los collages cubistas de Laurens, encontramos las letras *ITLKSEZ*, pegadas a modo de título dadaísta.

Este título muestra un acercamiento a Picabia, pero la influencia dadaísta se refuerza cuando Davis ve, en 1926, en la Exposición Internacional de la Société Anonyme (en el Museo de Brooklyn) *El paisaje tropical*, de Picabia, con sus árboles de macarrones y la *Fontaine*, de Duchamp. Ellos le hacen comprender que también los objetos absurdos e inestéticos pueden llevar al arte. En primer lugar, efectúa montajes de tablas de verjas de madera, sobre las que monta cerrojos y pestillos. En 1927 clava sobre una mesa un guante de limpieza, un

ventilador eléctrico y un batidor de huevo, tomando este extraño conjunto, que se adelanta a las *Mesas-Trampa*, de Daniel Spoerri, como modelo de numerosos bodegones, cuyas formas son cada vez más abstractas. En períodos posteriores, Davis añade a menudo palabras o fragmentos de frases a sus obras, que generalmente proceden de embalajes o carteles publicitarios y que para él tienen el mismo contenido de realidad que los objetos circundantes.

Una década después de la aparición del grupo de Duchamp, vuelve con los collages de ARTHUR G. DOVE (1880-1946) algo del auténtico espíritu Dada. Es uno de los protegidos de Stieglitz, que ya le admite en una exposición en grupo en 1910 y que en 1921 le organiza otra individual. Dove expone cuadros que Stieglitz designará más tarde como «naturaleza simbolizada», con paisajes fuertemente coloreados compuestos de formas estilizadas, planas y curvas rítmicas. Causan una tal impresión de abstracción en el crítico de *Times*, que éste escribe: «Son cuadros simplemente planos que no significan nada en absoluto, excepto el placer que el artista encuentra en ciertas combinaciones de formas y colores.»

Dove trata en realidad de retener impresiones de la naturaleza en color y ponerlas en relación entre sí. El contacto con el paisaje le es tan imprescindible, que en 1921 compra una granja en Westport (Connecticut), donde pasa los seis años siguientes dedicado a la pesca de ostras y a la cría de gallinas. En 1920 se instala en una casa-bote y durante siete años viaja a lo largo de las Costas de Long Island y la Bahía de Hudson. En un invierno ancla ante la Huntington Harbour. El mar y las costas, el sol y las tempestades, son los temas que configuran su pintura. En la estrechez de la cabina trabaja sólo en pequeños formatos, y cuando acaba los colores emplea los materiales que tiene a mano. Monta paisajes con arena, moluscos, juncos y musgo sobre planchas de madera. En *Going'fishing*, de 1926, viste a los pescadores que salen a la mar con telas impermeables, cañas de pescar y otros utensilios. Todos estos materiales son para él extracciones de la realidad y en ningún caso elementos abstractos.

Alternan collages y montajes con diversos materiales, creando con ambas técnicas extrañas formas alegóricas. Construye la figura del *Intelectual* con una tabla de madera, sobre la que clava una vieja balanza de pescado, un pedazo de corteza de árbol con musgo, un hueso en forma de ánfora y una lupa como cabeza. El *Crítico*, por contra, está recortado de periódicos y revistas, lleva patines y un aspirador, una chistera de cartón, un pedazo de terciopelo oscuro sobre los ojos y un cordel. Pero las transformaciones más sorprendentes las experimentan los retratos de los amigos y conocidos de Dove, que representa sus tendencias y aficiones con los materiales correspondientes. Ralph Dusenberry, uno de los compañeros de sus viajes, aparece con un perfil de pájaro de corte agudo, de madera serrada, ante una bandera norteamericana. Debajo pega la partitura de su canción favorita y un metro plegable enmarca el cuadro. El retrato de Alfred Stieglitz, de 1925, es totalmente abstracto. Está hecho con un muelle de reloj, algo de viruta de acero y un espejo.

Stieglitz exhibe este collage y una docena más de obras de Dove en la exposición Obras Nuevas Nunca Expuestas de sus jóvenes artistas norteamericanos. Tiene lugar en 1925 en la Intimate Galery, pequeño espacio en el edificio de las Anderson Galeries. Los montajes de Dove provocan vivas críticas, que oscilan entre el rechazo indignado y el reconocimiento admirativo. Poco después Dove

vuelve al empleo de medios expresivos más austeros y reflexivos. En 1926 compone algunos cuadros de puertos, en formas abstractas sencillas, en los que añade madera y arena a las partes pintadas. Pero en 1926 surge uno de los collages más abstrusos: *Piel de mono*. Descuidados mechones del pelaje de un mono están fijados con una cinta y rodeados por un par de trozos de metal oxidado, dando la impresión de un cráneo medio descompuesto (fig. 99).

Checoslovaquia

Las primeras noticias del Dada las trae a Checoslovaquia Raoul Hausmann desde Berlín. En una *tournée*, que efectúa en febrero de 1920 con Baader y Huelsenbeck, visita Leipzig y Teplitz, llegando finalmente a Praga. Allí tiene lugar el 1 de marzo una *soirée* Dada en la Lonja. Al retirarse Baader en el último momento, Hausmann y Huelsenbeck organizan solos el programa de la velada, que degenera en un tumulto salvaje. El segundo viaje de propaganda, en el que le acompañan Hannah Höch y Schwitters, transcurre más pacíficamente y según la opinión de su organizador incluso con éxito. A pesar de todo, Hausmann está persuadido de que las veladas Dada sólo han dejado malos recuerdos en Praga. Como él nos relata, tras ellas ha perdido todo contacto con sus compatriotas.

Pero Praga, en los años de la posguerra, mantiene suficientes contactos con el exterior como para estar al corriente de las tendencias artísticas europeas. El Grupo «Devetsil»,[15] que reúne en otoño de 1920 la vanguardia artística de Praga, sigue con interés la evolución que tiene lugar en París. A él pertenecen los escritores y poetas Nezval, Seifert, Biebl, Hora y Wolker, los pintores Styrsky, Toyen y Sima. El teórico y publicista Karel Teige informa en las revistas *Red*, órgano del Grupo «Devetsil», *Disk* y *Pásmo*, sobre literatura, arte, arquitectura, teatro y cine en la Unión Soviética y Europa Occidental. En *Pasmo* aparece un artículo sobre el dadaísmo con obras y aportaciones de Man Ray, Ribemont-Dessaignes y Schwitters.

En la primavera de 1924, Teige lanza *Poetismus*, como reacción a las tendencias socialistas y comunistas doctrinarias, que dominan durante los primeros años de la posguerra. En ella defiende una concepción de la vida más alegre y poética, y a sus correspondientes formas fantásticas e independientes en arte y literatura. Se propaga el «poema-cuadro» como forma artística especial, en la que texto y pintura deben complementarse mutuamente. Algunos cuadros se disponen de forma tipográfica, como los de Apollinaire, al que Teige admira profundamente. En las ilustraciones se comparan objetos lógicamente incompatibles, entre los que se desatan tensiones líricas y eclécticas, «cuanto más inesperadas sea la unión, tanto más fuertes serán las descargas que prenden la chispa de la poesía». *Red* publica, en 1924, algunos ejemplos de collages típicamente dadaístas, a los que las ilustraciones empleadas dan notas poéticas y excéntricas. En *L'Embarquement pour Cythère*, de Teige, se despierta en el espectador el entusiasmo por los viajes marítimos con postales de veleros, barcos a vapor y grúas portuarias. En *Cómo encontré a Livingstone* (Ill. 104), de HINDRICH STYRSKY (1899-1942) y TOYEN (1902), se nos muestran los atractivos y secretos del continente africano por medio de una girafa, sobre la que cabalgan unos negritos y una carta con sellos

africanos. Atractivos que resultan insuficientes cuando vemos también a un monaguillo arrodillado con un crucifijo. Styrsky crea, de análoga manera, una portada multicolor y fantástica para *Pantomime*, de Nezval.

En verano de 1924 el grupo de amigos decide enviarse «cuadros-poema turísticos» de sus viajes, que deben llevarles, según las palabras de Teige, a países desconocidos de exuberante colorido exótico. Las postales y recortes de mapa reflejan los lugares donde pasa cada uno sus vacaciones. Teige pega, en *Saludos de un viajero*, el sobre sellado de una carta a Seifert y una fotografía de una ventanita. Styrsky incluye en sus *Souvenirs* una fotografía de unas bañistas. GEORGE VOSKOVEC (1905), actor y director del Teatro Libre de Praga, manda desde Túnez la hoja más divertida, *Sifón de la siesta colonial*, con banderas, persianas, un billete de tranvía y una escala termométrica, de la que deducimos el creciente calor. En una superficie vacía leemos «Sahara o el Gran Desierto». Ciertos elementos, como un sifón y un titular de periódico, nos recuerdan los *papiers-collés*, que Voskovec conocía (fig. 105).

En una carta del 27 de marzo de 1961, Voskovec da importantes informaciones sobre su formación artística y la del movimiento de Praga. A los 17 años, siendo alumno de una escuela de Dijon, compone sus primeros versos con letras, que ordena caligráficamente sobre un papel blanco, enmarcándolos con líneas y colores. Le inspiraron los *Mots en liberté*, de Marinetti, con su desencadenamiento tipográfico y los *Calligrammes*, de Apollinaire. Por otra parte, los anuncios norteamericanos le deslumbran por su colorido e inscripciones saltones. En una de sus obras, que realiza en un estilo semifuturista, imitando a Walt Whitman, coloca un título norteamericano copiado de una lata de leche condensada «Libbys». La utiliza únicamente por su impresionante tipografía, sin entender nada del texto.

Los poemas de Voskovec le ponen en contacto en Praga con el Grupo «Devetsil», en el que es admitido, siendo el miembro más joven. Durante un tiempo dirige la fracción dadaísta, pero es excluido por haber participado en una película sentimental taquillera. Él lo ha hecho realmente como broma dadaísta. Ilustra uno de sus «cuadros-poema» con el título, *¿Ha visto usted el mar desde la plataforma de un tranvía?* En otro, *Bonne nuit*, en el que refleja recuerdos de París, vemos a una muchacha en la cama, mapas en la pared y un fondo abierto con la Torre Eiffel. Voskovec produce una docena de estas obras de espíritu dadaísta, con o sin texto. La última es un objeto tridimensional titulado *Fatamorgana:* una caja de cristal en cuyo fondo cubierto de arena pega la reproducción de un barco de guerra de juguete; por encima cuelga un cigarro de unos cables.

Styrsky emplea en 1925 el collage en algunos de sus óleos. En *Sachova Karsina* introduce pedazos de tapiz en paisajes, correspondientes a las severas composiciones de *Poetismus*, que nos vuelve a traer los tableros de ajedrez pintados sobre los *papiers-collés* cubistas. La compañera de Styrsky, Toyen, pinta por esta época cuadros de estilo *naïf* en los que imita el collage. En *Tres magos de Oriente*, de 1925, la corona de uno de los reyes parece recortada de un papel de periódico y también su cesto plano y unas figuritas que marchan por el borde inferior del cuadro. En realidad son travesuras del pincel, con las que imita el collage. Styrsky y Toyen se trasladan en 1925 a París para algunos años. Allí entran en la línea del surrealismo, que ellos traerán a Praga a su regreso en 1928-1929.

Notas

1. Texto del catálogo *Société Anonyme*, Yale University, 1950.
2. En realidad la técnica de obtener cuadros colocando objetos sobre bases impresionables por la luz, es más antigua que la propia fotografía. El alfarero inglés Th. Wedgwood efectúa experiencias de este tipo, ya en 1800, colocando hojas y alas de insecto sobre piel impregnada de nitrato de plata, pero no consigue fijar estos «fotogramas». En enero de 1893, M. Faraday presenta en la Royal Institution unas imágenes de flores, hojas de pinturas sobre vidrio y una vista de Venecia, que Talbot ha obtenido con papeles sensibles y que son anteriores a sus tomas con cámara. En los cianotipos, que se obtienen empleando el cianuro de hierro, la botánica Anna Atkins confecciona en 1843-1853 álbumes con todo tipo de plantas acuáticas inglesas, que regala al Museo Británico. H. y A. Gernsheim reproducen la «Cianotipia» de un fotógrafo desconocido de 1845, en su *Historia Gráfica de la Fotografía* (Ediciones Omega, S. A., Barcelona, 1967) compuesta con distintas plumas de pavo real y que constituye uno de los ejemplos más auténticos de «fotograma».
3. *En avant Dada*, Paul Steegemann, Hannover, 1920.
4. Golischev tiene también un lugar en la Historia de la Música. En Berlín, donde estudia simultáneamente pintura y música antes de la guerra, compone en 1914 un *Cuarteto y Trío para Cuerda* en música dodecafónica, construido sobre el principio de «duración compleja». En la época Dada se representa su *Anti-Sinfonía*, en la que los miembros de la orquesta aparecen en el estrado con instrumentos de cocina, con los que después tocan. Sobre sus diversas actividades, Behne dice: «Inventa instrumentos nuevos, escribe poemas, diseña juguetes, estatuas y artículos de consumo.»
5. Tatlin es muy celebrado por los dadaístas de Berlín. En la Feria Dada cuelga un cartel que dice: «El arte ha muerto. Viva el nuevo arte de las máquinas de Tatlin». Como relata Mehring, en 1919 los hermanos Herzfelde proponen dar a la revista *Die Pleite* el nombre de Tatlin.
6. Reproducido en «John Heartfield's Fotomontagen», de Konrad Farner, en la revista *Graphik* n.º 13, Zurich, 1946, y en *John Heartfield*, de Wieland Herzfelde, Dresden, 1962, p. 18.
7. E. Roditi, «Hannah Höch und die Berliner Dadaisten», en *Der Monat*, Noviembre de 1959.
8. La editorial Paul Steegmann, de Hannover, edita en 1919 el primer tomo de poemas, *Anna Blume*, en la serie «Die Silbergäule».
9. Texto de *Sturm-Bilderbuch*, IV.
10. En la revista *Merz*, 1923.
11. La palabra «Merz», Schwitters la recortó de un anuncio del Comerz- und Privat-Bank y la convirtió en el título de sus obras.
12. Schwitters realiza en Noruega una segunda «Construcción Merz».
13. Publicado en *Merz 21. Primer cuaderno de violetas.*
14. Contenido en el artículo «Inspiration to Order», publicado en el último número de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, mayo de 1933, y reimpreso en *Beyond Painting*, Nueva York, 1948.
15. Nombre de una planta de primavera que contiene el número «9».

VII. Los surrealistas

Gestación del movimiento en París

> *Todo hace pensar que existe un cierto estado de ánimo en el que, vida y muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo indirecto y lo directo, la altura y la profundidad, ya no se perciben como contradictorios.*
>
> André Breton, *Nadja*, París, 1928

Con el surrealismo despierta de nuevo el interés por el collage. Para Breton, Picasso y Braque son sus grandes predecesores, precisamente a causa de los *papiers-collés*, con los que abren, a sus ojos, las nuevas fuentes de un arte de una «irreal realidad». Sobre Braque dice, con énfasis poética: «Le debemos el que el motivo de la tapicería, siempre igual, de las paredes de nuestra habitación, se haya transformado en un puñado de hierba, situado en la pendiente de un precipio. Sin este tapiz, ya no habría paredes y nosotros amamos estas paredes, luchamos por amar estas paredes que se nos escapan. Aunque contamos siempre con nuestro propio límite, no podemos ir más lejos en la abstracción de la realidad de lo que Braque lo ha hecho, al entregarse a esta última mentira metafórica.»

Breton dedica sobre todo su ilimitada admiración a Picasso, al que los surrealistas reivindican sin que él se haya reconocido nunca oficialmente como uno de ellos. La revista *La Révolution Surréaliste*, que aparece a partir de diciembre de 1924, reproduce obras de Picasso de su primera época cubista. Desde *Les Demoiselles d'Avignon* hasta las últimas y desde los primeros instrumentos musicales, que Picasso construye con madera, cable y cartón (fig. 8), hasta una versión de 1926 de una guitarra, que consta de un viejo trapo de cocina fijado sobre el lienzo con un gancho atravesado por una vara doblada. En el ejemplar más conocido, el trapo está cubierto por unas cuerdas y junto a él aparece un pedazo de periódico pegado con manchas de color. Picasso realiza numerosas variaciones en relieve del tema en la misma época. En una construcción que data de mayo

Portada de *La Révolution Surréaliste* n.º 5, 1925.

de 1926, en el centro del cuadro y bajo las cuerdas tensadas y dispuestas verticalmente, se encuentra un botón cosido sobre un pedazo de tela. En otro ejemplar de efecto aún más poético, aparecen una hoja marchita, carcomida, y un tul verde, del que cuelgan las cuerdas de un instrumento. Todo ello está dentro de un dibujo a lápiz cuyas formas circulares unen la composición.

En *La Révolution Surréaliste* se celebra a De Chirico y a Paul Klee como padres espirituales, y se saluda a los viejos dadaístas Man Ray y Max Ernst, con sus nuevas obras, como surrealistas. A ellos se añade pronto Arp con sus relieves pintados, más recientes, *Monte, Ombligo, Ancla, Mesa, Paolo y Francesca*, en los que une sus formas primitivas de botellas, tenedores, relojes, botas, etc., en significativas combinaciones. Algunos temas los realiza también en collages de papel, como *El reloj*, de 1924. A una *Cabeza* pegada de 1926, le añade una espesa lengua plástica. En el libro de los *Ismos artísticos*, que publica en 1925 con El Lissitzky, presenta un montaje fotográfico de espíritu dadaísta llamado *Guante*, en el que un hombre joven en traje deportivo lleva un gigantesco guante de cartón como cabeza y sostiene el otro con los dedos.

El hecho de que los surrealistas al principio no produzcan obras artísticas, es debido a que su pretensión de mobilizar las fuerzas creadoras del inconsciente, haciéndolas plasmarse en nuevas formas de expresión, puede realizarse con más facilidad en el terreno literario que en el artístico. La *écriture automatique*, la escritura espontánea e incontrolada de pensamientos e imágenes encandenados, no puede aplicarse a la pintura sin más. En las sesiones espiritistas que organiza Breton, se hace pintar y dibujar a los participantes bajo hipnosis. El *medium* más dotado resulta ser el poeta Robert Desnos. Éste realiza en trance cuadros *nail*, en los que aparecen objetos y palabras dispuestos arbitrariamente. En 1924-1925 pinta de esta forma *La muerte de Breton*, un paisaje nocturno con rascacielos, un palacio y la Torre Eiffel, distintivos de Nueva York, Barcelona y París. En el espacio vemos naipes, una escalera y una mesa con una brújula, cuya

aguja señala «Norte» y «Poesía». Esta obra, por el aislamiento de los elementos, cumple el principio del collage.

Max Ernst realiza algunos «poemas visibles» con textos bajo la influencia literaria de los surrealistas. En *Dans une ville pleine de mystères et de poésies* (1923) y *Qui est le grand malade?* (1924), los textos poéticos se reparten por toda la superficie, penetrando y dominando a la pintura. En 1925 halla su propio método, para que en el proceso creativo intervengan fuerzas independientes de la modelación consciente. Lo denomina *Frottage*. Recubre un objeto cualquiera con papel delgado, por el que pasa un lápiz blando, de manera que aparezcan contornos casuales, que interpreta y completa dibujando. Comienza para él una nueva época de productividad pasivo-activa, que le permite «asistir como espectador al nacimiento de sus obras».

Únicamente ANDRÉ MASSON (1896) intenta en los años 1924-1925 convertir en dibujos la «escritura automática». Dibuja sobre el papel una maraña abstracta de líneas, adelantándose a la pintura «informal» de Pollock, Tobey y sus seguidores. Del ir y venir dramático de las líneas, surgen referencias a peces, pájaros, cabezas de caballos y frutas, que para Masson se asocian con los cuatro elementos. Siguen las corridas de toros mitológicas: composiciones llenas de tensión dinámica, en las que pretende expresar el aumento de intensidad vital que produce la proximidad de la muerte. Más tarde los contornos se precisan, las formas aisladas aparecen con más claridad y adquieren un significado simbólico. Las cabezas, picos, alas, escamas, etc., bastan para caracterizar las distintas especies animales.

En 1927 Masson comienza a pegar en estos dibujos plumas de suaves colores, que deben representar el vuelo de los pájaros. En *Cabezas de animal* aparece pintada una cereza roja junto a una pluma real, con lo que pretende expresar que el pájaro come una cereza. Otras plumas revolotean alrededor de la cabeza de un caballo y unas huellas en la arena nos indica el suelo sobre el que corre. A partir de 1928 Masson añade arena en numerosos cuadros, para hacer visibles las fuerzas de la tierra en sus partes constituyentes más pequeñas y transformables: unas gotas de color rojo se desvanecen en la arena como gotas de sangre. Masson sólo emplea materiales naturales en sus collages, por ser los únicos que para él poseen una radiación vital. Al final de los años 30 busca objetos para sus nuevas composiciones en las playas mediterráneas. En 1937 representa el *Fondo del mar* cubierto de un oleaje de arena que envuelve moluscos y algas deshilachadas. Crea formas demoníacas, como *Grande dame, Ludion* (fig. 108) o *Cariátides*, con grava, algas marinas, moluscos, cuerdas y espinas de pescado.

En los relieves de análogo espíritu, que Masson realiza en Norteamérica durante la guerra, toma el pincel y los colores con mayor frecuencia para completar las formas encontradas de los materiales. En *Recuerdo de Long Island*, de 1944, las líneas forman un duende, cuya cara es un pedazo de cristal, su columna vertebral una espina de pez y sus manos dos caracoles. En otra obra, un *Torso con estrellas*, nace de dos piedras planas de bordes coloreados a los que rodean los trofeos marinos más extraños: una estrella de mar sobre grava y una madrépora que procede de la Martinica, donde Masson pasó los primeros años de la guerra.

Entre estos cuadros realiza, en 1941, a su llegada a Nueva York, un collage de técnica tradicional, llamado *La cantante callejera* (fig. 110). Es un dibujo

en pastel de una figura femenina, provista de la partitura de una vieja canción (que Masson halló en el altillo de su casa), una hoja roja de arce y las cuatro alas transparentes de un saltamontes, que forman la boca de la cantante. En la poesía de esta obra se percibe la especial relación que une a Masson con el collage. Éste le atrae, porque permite reproducir, de la forma más inmediata, sentimientos interiores y porque de los materiales empleados nace una disposición de ánimo, que se transmite del artista al espectador.

JOAN MIRÓ (1893) se ha ocupado principalmente de collages y de montajes en los que juegan un papel las relaciones entre contenido y forma, realidad y abstracción. Los emplea en los períodos más diversos. Épocas que dependen menos del desarrollo artístico general, que de sus propios problemas específicos. Miró conserva frente a todas las tendencias dominantes una independencia fuerte y casi obstinada. Las influencias que acepta, se reflejan mucho más tarde en su pintura.

Entra en contacto con el dadaismo en 1917, durante la estancia de Picabia en Barcelona y la fundación de la revista *391*. Pero en la época se interesa por el cubismo, que conoce de las revistas y publicaciones que llegan al Estado Español durante la guerra. Los textos y etiquetas de los cuadros cubistas, le llevan a colocar en el bodegón *Norte-Sur*, de 1917, el título de la revista de Reverdy como rotulito. En 1918, con los *papiers-collés* como modelo, pega un anuncio de una empresa de postales de Nueva York en su *Bodegón de la cafetera*. Pero éste es el único ejemplo de collage. En *Baraja española*, de 1920, los naipes están hechos a pincel y encontramos periódicos pintados en toda una serie de cuadros que se inspiran en *Mesa con guante*, de 1921. Sorprendentemente y sin motivo, encontramos en *La propiedad*, de 1921-1922, representación de la vida rural española: un ejemplar de *L'Intransigeant* junto a una regadera.

En 1919 Miró viaja a París por primera vez. Allí busca a Picasso, que le recibe amistosamente. En su segunda estancia, durante el invierno, conoce a Reverdy y a Tzara, por cuya mediación toma parte en el Festival Dada de la Salle Gaveau. A fines de 1920 instala su estudio en la Rue Blomet, en la vecindad de Masson. Entre ambos pintores se establece una íntima amistad, que deja huellas en la pintura de Masson. Por él, Miró entra en contacto con los poetas y escritores del futuro grupo surrealista. Está presente en sus veladas pero sin intervenir personalmente. Tras su encuentro con Breton, Aragon y Eluard, se une en 1924 al grupo, exponiendo con ellos por vez primera, en 1925, en la Galería Pierre.

En los cuadros y dibujos de estos años, Miró encuentra su propio estilo, que se aproxima a los surrealistas únicamente por su retirada de la realidad, hacia un mundo místico-onírico. Los seres vivos y las cosas se transforman en esquemas y dibujos, que flotan entre cielo y tierra, dirigidos y separados por las fuerzas de atracción y repulsión. Entre ellos aparecen numerosas inscripciones herméticas, entre otras, que proporcionan datos reales en este contexto irreal. Algunas palabras aclaran el significado de objetos, sólo insinuados en la pintura. Unas cifras dan valores precisos en la esfera de lo incalculable. En el cuadro *El Gentleman*, de 1924, la palabra «Yes» nos aclara que la figura esquematizada es la de un inglés, y el número «12» nos da la hora, en la que se pone en camino con su gran pie. En el dibujo a la acuarela del *Escritor*, en el que junto al tintero, para mejor comprensión, aparece la palabra «encre», Miró pega dos sellos en el

ángulo superior del cuadro. En otro cuadro de 1924 introduce una hoja recortada en el mismo lugar.

Miró transforma otras obras abstractas por medio de textos, como *La sonrisa de mi rubia* o *Este es el color de mis sueños*, a modo de «poemas visibles». En un cuadro de este tipo de 1926, *Un pájaro persigue a una abeja...*, la palabra «poursuit» traza una curva correspondiente y sobre el pájaro vemos pequeñas plumas pegadas, como las que Masson introducirá en sus dibujos un año más tarde. En 1927 Miró entra en contacto con Max Ernst y Hans Arp. El mundo de formas embrionarias de Arp corresponde al suyo de tal manera, que el parecido de las obras de ambos artistas en esta época es extraordinario. Posiblemente el contacto con los dos dadaístas despierta tendencias latentes en la mente de Miró. De un estado de ánimo antipictórico, que desplaza todas sus visiones oníricas, nacen en 1928 los cuadros con varios materiales de la *Bailarina española*. En ellos aparece un espíritu irónico dadaísta. En la primera versión, la figura de la bailarina está hecha de un pedazo de papel de lija, un clavo que pende de un cordel y un cartabón. Una cuerda enroscada a su alrededor indica el movimiento de la danza, que se percibe también en los pedazos de un papel arrugado junto a la cabeza y en una mata de pelo que se alza (fig. 111). En otra versión, un zapato de muñeca, que simboliza una ligera zapatilla de ballet, se balancea sujeta a una cuerda que pende de un clavo fijado en un campo blanco vacío. En el último cuadro, sólo tenemos un alfiler de sombrero y una plumita, que sobre fondo blanco simbolizan la postura erecta y la flotante ligereza. La mezcla de severidad formal y humor, drástica objetividad y significado simbólico de otras obras, se libera aquí en una alegre poesía.

Tras estos cuadros con materiales diversos, Miró realiza en el verano de 1929 en Montroig (Reus-Tarragona), donde pasa regularmente unos meses para trabajar, una serie de collages auténticos. Se basan en estudios sistemáticos, referidos a la relación entre línea y superficie, y superficie y volumen, así como en los valores específicos de color y textura, contenidos en los papeles mates y rugosos empleados. Miró los recorta negligentemente en formas rectangulares, redondas y ovales, pegándolos en parte, de manera que los bordes queden sueltos. Las sombras resultantes refuerzan la impresión de relieve.

En todos estos collages, agrupados bajo el nombre de *Été 1929*, los papeles forman el esquema fundamental de las composiciones, determinadas por la distribución de las superficies de color en el espacio. Miró los recubre con dibujos de trazo fino, de cuyos fluidos contornos nacen cabezas, figuras femeninas, gnomos y animales de fábula, así como un gallo y un ave acuática. En un collage, una figura femenina resulta algo parecido a un elefante bailando. En una composición de cuatro formas circulares pegadas una sobre otra, dibuja una pequeña silla proyectada que da la impresión de relieve entre las superficies. En otras, suben al cielo sombreros voladores o paraguas, o en la cola de un cometa aparece una partitura rota rodeada de papelitos de colores (fig. 112). A partir de 1930 Miró emplea también otras cosas impresas. A veces un cartelito con la inscripción *Par avion*, acompaña el vuelo de formas míticas por el éter. En un collage de 1934, pega un periódico español con la fotografía de un artista de cine.

En 1929 Miró utiliza reproducciones de cuadros en su pintura al óleo, concretamente un retrato de Constable y la *Fornarina* de Rafael. Partiendo de

ellos crea *Retratos Imaginarios*. La metamorfosis más extraordinaria la sufre el anuncio de un motor Diesel de la fábrica Junker, del que surge la *Reina de Prusia* en una serie de esquemas. En 1933 Miró desarrolla nuevos temas en collages, juntando ilustraciones recortadas de máquinas y aparatos de uso corriente. Posteriormente ha explicado: «Acumulaba estos periódicos recortados día a día. Los utilizaba como puntos de partida para varios cuadros de este período, estrictamente como puntos de partida, ya que no los copiaba, sino que dejaba que me sugirieran formas.» [1] De los collages nacen, de marzo a junio de 1923, dieciocho grandes composiciones, en cuyo fantástico mundo de formas ya no se percibe nada del espíritu de las ilustraciones técnicas. Sin embargo, deben al collage la distribución espacial, la purificación de colores y formas y la multiplicidad de los elementos del cuadro.

En 1933 Miró efectúa una serie de collages en los que ya no transporta únicamente los objetos, sino que los emplea como tales en las composiciones. Éstas abarcan un arsenal multicolor: postales impresas en azul o sepia, fotos familiares, retratos de mujeres sentimentales y coquetas, calcomanías pasadas de moda de principios de siglo, sombreros recortados de ilustraciones, estrellas, mariposas, etc. Miró los reparte por el cuadro y traza una línea envolvente, que crea figuras. Zervos, que presenció los trabajos de Miró en su estudio, nos explica que comenzaba por pegar cualquier cuadro, después dibujaba la forma que éste sugería en su imaginación. Esta forma exigía, por su parte, ser completada. El proceso continuaba hasta conseguir una expresión poética la más intensa posible. En las obras contrastan, no sólo las formas fantasmales y alarmantes de los dibujos con las inocuas ilustraciones de los elementos pegados, sino también éstas en su disposición. Coloca larvas y gusanos junto a la postal de una confiada vaca pastando. Del brazo de una dama vestida a la moda, nace una macabra mano de esqueleto. El cambio de las proporciones y cruce de la realidad e irrealidad, conduce a cuadros en los que se expresa lo inconsciente y lo ambiguo del surrealismo, de un modo caprichoso. El collage constituye un medio idóneo para esta expresión.

En 1934 Miró emprende nuevas experiencias en collage. Pinta contornos negros y siluetas a papeles de lija bastos, y sobre estos últimos desarrolla las formas insinuadas. En una ocasión emplea papel de aluminio arrugado como fondo, lo que da un misterioso realce a las figuras claras y oscuras. Junto a los collages, Miró confecciona de nuevo cuadros con diversos materiales. En 1931 realiza una serie de *Peinture-Objets*, para los que emplea elementos naturales como conchas, corcho y huesos, o bien telas metálicas, placas, anillos y mecanismos de relojería descompuestas, etc. Los monta sobre tablas de madera, uniéndolos por líneas y formas que les confieren sentido. En una ocasión pinta un viejo *Postigo* con bisagras de hierro, sobre el que clava un óleo, adornado con un cordón y algunos trastos y coloca junto a él una gran pluma. En otros cuadros cuelga objetos pesados, como un cerrojo, una campana o una gruesa cadena, que ata a la tierra, y las efímeras figuras de un *Hombre y una mujer* legendarios.

Tras los períodos intermedios, en los que aparecen las distintas series de collages, en 1935 surgen pinturas dramáticas, en las que vemos maliciosas caricaturas de colores sombríos. En dos de estos cuadros, *Cuerda* y *Figuras*, clava gruesas sogas en vertical y diagonal. El biógrafo de Miró, Dupin, ve en ellos unos

«aliados de la humanidad»,[2] en cuanto prestan buenos servicios en la vida campesina, pero a pesar de ello producen una impresión amenazante. El cuadro *Dos personas* posee un total carácter trágico. En él aparecen los cuerpos de éstas, erizados de clavos y cordeles. En cambio, en un cuadro de 1936 de materiales heterogéneos, aparecen de nuevo objetos dadaístas, como cajas de cerillas y un desnudo femenino, sobre un tablero contrachapado atado con cordeles. En los cuadros de los años siguientes aparecen ocasionalmente materiales inesperados. En 1937 Miró pega cerillas sobre el *Campesino catalán romántico* y en 1938 borda un cartón perforado con hilos de lana roja, que forman una singular constelación sobre una escena fantasmagórica.

Desde finales de los años 30, el interés de Miró se centra en la pintura y el dibujo, hasta que en los años 50 les incorpora la cerámica. Pero el collage lo emplea incluso en sus trabajos gráficos posteriores. En dos publicaciones para bibliófilos, *Parler seul*, de Tristan Tzara (Editions Maeght, 1948-1950) y *Noël au chemin de fer*, de André Frenaud (Editions PAB, 1959), realiza diseños en collage para las litografías de las portadas. Las tallas de madera en color para *A toute épreuve*, de Paul Eluard (Ginebra, 1958), contienen elementos pegados, principalmente papeles deshilachados de color. En la hoja doble *Confection de bon Amour*, vemos además una ilustración anticuada, con la figura romántica de un pirata. Para confeccionar las impresiones se emplean 200 hojas, lográndose, con la multiplicidad de capas, la plena resonancia del misterioso mensaje de Miró.

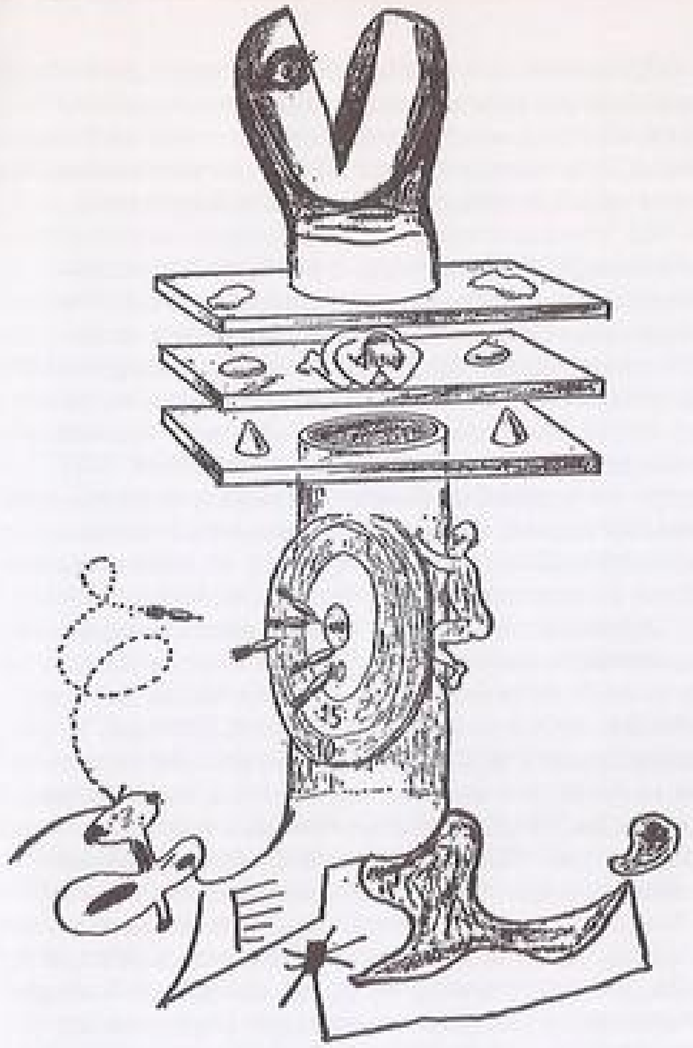
En 1924 la casa de la Rue du Château en que habitan Marcel Duhamel, Jacques Prévert e Yves Tanguy, se convierte en un nuevo punto de reunión de los surrealistas. Prévert y Tanguy se han conocido en 1920 en Lunéville, durante el servicio militar. En su reencuentro en 1922, ambos están más interesados por la literatura moderna que por el arte. Pero en la Rue du Château, YVES TANGUY (1900-1955), que hasta el momento sólo ha dibujado, comienza a pintar pequeños cuadros al óleo en los que reproduce de forma primitiva lo que ve por la calle. Un incidente da una dirección más determinada a sus experiencias. En 1923, desde una plataforma de autobús, ve un cuadro de De Chirico en un escaparate de la Galería Paul Guillaume. Le sorprende de tal forma, que salta del autobús para verlo de cerca. El efecto se traduce en la calle vacía de su óleo *La Rue de la Santé*.

Tanguy pronto comienza a representar las cosas por materiales en lugar de pintarlas. Verdaderos alambres cruzan la *Rue Gibbs* y un vapor hecho de algodón sale de las chimeneas de su *Barco*, que Tanguy pinta de gran tamaño y en estilo *naïf*. En *Faro*, cinco peldaños hechos con cerillas llevan a la torre de cartón recortado y sobre el mar pega un barquito de papel doblado. A partir de 1925, en que Breton y sus seguidores se convierten en huéspedes habituales de la Rue du Château, se percibe una lenta evolución de la pintura de Tanguy hacia el surrealismo. Los elementos dispersos y aislados de sus cuadros, quedan unidos por un fluido mágico. En el cuadro-collage *Fantomas* (fig. 117), que pudo tener su origen en un estado de trance durante una sesión espiritista, una espesa y burbujeante capa de color envuelve a los personajes corpóreos e incorpóreos. Entre ellos se intercalan biombos vacíos, con representaciones figurativas o con motivos, como un cuadrado con un detalle floral, imitando un collage. En una zona del cuadro se elevan de la superficie formas de cartón recortado; por lo demás, las adiciones en collage se limitan a un bigote pegado y a un cuello duro.

En una serie de cuadros de 1926, Tanguy llena amplios paisajes de una niebla lechosa, en la que se borran los contornos y se deshilachan la hierba y los matorrales. De ellos, surgen como señales, cuerpos matemáticos y apariciones fantasmagóricas de pequeñas figuras humanas y de animales, que se elevan por los aires. En casi todos los cuadros aparecen pegados pequeños detalles, que apenas se diferencian de lo pintado. En *Je suis venu comme j'avais promis, Adieu,* una forma que recuerda a un indio sale del agua en el fondo del cuadro (fig. 113). En medio, una flecha negra penetra en un paisaje desértico, en el que están dibujados un caballo sin jinete y un hombre huyendo. En *Génesis,* una mano abierta se eleva detrás de un alto matorral. En la atmósfera irreal de estos cuadros, estas partes reales refuerzan la impresión de misteriosos acontecimientos y relaciones.

En 1927 desaparecen los collages de los cuadros de Tanguy, siendo sustituidos por textos, letras y cifras. En uno de sus lienzos más característicos, *Il faisait ce qu'il voulait,* unas letras de distintos tamaños y tipos de escritura se distribuyen sobre el plano de corte de una pirámide invertida. No menos misteriosas resultan las ramas de un abeto llenas de cifras. Es probable que los cuadros con palabras y letras de Miró, cuya influencia se percibe en la concepción de todos los cuadros, hayan llevado a Tanguy a emplear estos elementos. Sin embargo, pueden también hacer referencia a los carteles, rótulos de compañías y murales que los habitantes de la Rue du Château, como explica Marcel Jean,' traían de sus correrías nocturnas para tapizar las paredes. Conocen además los collages amateurs del siglo XIX. En el mismo número de *La Révolution Surréaliste* del 1 de junio de 1926, en el que se publica el primer dibujo de Tanguy, encontramos también una fotografía de un biombo, que lleva pegados cuadritos de género barrocos, impresiones artísticas sentimentales, flores, mariposas, etc. En la portada del siguiente número aparece el perfil de un cráneo cubierto de una serie de motivos que no guardan ninguna relación con él. Este dibujo pudo muy bien ser proyectado en la Rue du Château. Con toda seguridad Jacques Prévert —uno de los especialis-

Portada de *La Révolution Surréaliste* núm. 8, 1926.



Le Cadavre exquis, dibujo de Yves Tanguy, Man Ray, Morise y Joan Miró, alrededor de 1926.

tas más ingeniosos y productivos en el campo del montaje pictórico— practicaba el collage en esta época, aunque él afirma no haber producido nada literario o artístico, pues Duhamel se ocupaba de su manutención, como de la de todos los demás. En cualquier caso no se conserva ninguno.

En la Rue du Château se inventa en 1925 el juego del «Cadavre exquis», que desempeñará un gran papel en el movimiento surrealista (fig. 114). Cada uno de los participantes escribe parte de una frase en una hoja, la dobla y la pasa al siguiente para que la continúe. El primer resultado, *Le Cadavre exquis boira le vin nouveau,* le da nombre. El mismo procedimiento se emplea para dibujos, dando grotescas figuras. *La Révolution Surréaliste* publica en octubre de 1927 algunos ejemplos. Además de Breton, Prévert y Tanguy, también Benjamin Péret, Naville y otros emplean este procedimiento. Se forman nuevos equipos para el juego. En 1930 son André Breton, Valentine Hugo, Tristan Tzara y Greta Knutson, en otro momento son Hans Arp, Sophie Taeuber, Raoul Hausmann, Marcel Jean y Oscar Domínguez, los que producen una serie de obras logradas.

SALVADOR DALÍ (1904) tropieza en 1928-1929 con el grupo de París, aportando sangre nueva al surrealismo, tan pobre en auténticos pintores por aquel entonces. En su autobiografía, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, nos relata de forma divertida su carrera, que le lleva de una aventura a otra. Entre las muchas anécdotas, merece especial atención una que nos describe su primera experiencia en collage.

Según su propia afirmación, Dalí comienza a pintar en la escuela. Se le ocurre imitar fuentes luminosas y para ello, en primer lugar, extiende los colores masivamente de modo que proyecten sombras. Pero los efectos no le bastan y pega piedras entre ellos para aumentar la impresión de relieve, pintándolas con vivos colores. Dice textualmente: «Una de mis piezas más logradas de este estilo era una puesta de Sol con nubes escarlata. El cielo estaba lleno de piedras de variados volúmenes. Algunas de ellas tenían el tamaño de una manzana. Este cuadro colgó durante mucho tiempo de la pared de nuestro comedor y recuerdo, que en la atmósfera apacible que seguía a la cena, a menudo nos asustaba el ruido inesperado de una piedra que se desprendía y caía sobre el suelo. Mi madre dejaba de coser y mi padre la tranquilizaba con las palabras: "Sólo es una piedra que ha caído del cielo de nuestro niño." A menudo añadía: "La idea es buena, pero quién comprará un cuadro que está condenado a deshacerse y llenar la casa de piedras".» A pesar de ello Dalí tiene un cierto éxito en la exposición de estas obras, que sus padres bautizan «de la Edad de Piedra» en su ciudad natal Figueres (Girona).

En 1920 sus padres traen de París el catálogo de una exposición futurista y Dalí descubre en las revistas que caen en sus manos a los cubistas franceses y la pintura metafísica de De Chirico y Carrà. Polemiza respecto a estas tendencias artísticas al frecuentar en 1921-1924 la Academia de Artes Plásticas de Madrid, cuyos profesores acaban de llegar al impresionismo. Un buen día trae al taller una monografía sobre Braque, que si bien despierta el interés de sus compañeros provoca en cambio el enfado de sus profesores. Comienza a efectuar él mismo composiciones cubistas, y en 1923 realiza en dibujo collage, un bodegón con una botella, un jarro, un plato, un pez y una guitarra, en el que pega recortes de periódicos españoles y franceses. El característico tablero de ajedrez muestra la influencia de Juan Gris, al que Dalí admira. Le imita también en *Arlequín*, de 1925, en el que los distintos elementos de cartón y papel doblado han sido ejecutados a pincel.

En 1928 Dalí visita París por primera vez, y el pintor español Ortiz le lleva al estudio de Picasso. Tras esta visita, pinta en Figueres algunos grandes cuadros abstractos, en los que cuelga con gruesos cordeles objetos, como cucharas, llaves y pedazos de corcho. Además de Picasso puede haberle influenciado Miró, que le visita en el verano de 1928. En otros lienzos de este año, como *Baigneuse* y *Dit Gros*, el fondo está recubierto de una espesa capa de arena y grava. Al contrario de Masson, que sólo insinúa simbólicamente la naturaleza del suelo con discretas muestras de arena, Dalí reproduce la playa con una naturalidad palpable. Sobre ella las figuras, ya completamente surrealistas, parecen aún más fantásticas.

Su colaboración con Luis Buñuel en la película rodada en territorio español, en 1928, *Un Chien andalou (Un perro andaluz)*, contribuye decisivamente a la imposición de las tendencias surrealistas. El plan original de Buñuel consiste

en tomar cualquier periódico, reproduciendo en la película todo lo escrito en él, desde las noticias políticas hasta la hoja de pasatiempos. Al final, el camarero de un café barrerá el periódico de la acera. A Dalí esta idea no le parece suficientemente sensacional y proyecta un fantástico guión, que Buñuel realiza, así como el montaje de la película. El resultado es una película esencialmente distinta de otros experimentos vanguardistas precedentes, como *Entr'acte*, de René Clair y Picabia, de 1924, o *Vormittags-Spuk*, de Hans Richter, de 1927. Mientras que éstas, pese a la multiplicación de lo banal y grotesco, permanecen en lo anecdótico en cuanto a tiempo y distancias, en *Un Chien andalou* tenemos escenas completamente irreales, poseyendo cada una el contenido de realidad de una foto aislada. Estas escenas están encadenadas en una secuencia onírica, formando una aventura que nos deja sin aliento.

En primavera de 1929, Buñuel y Dalí van a París, y durante su estancia Miró presenta a Dalí a Eluard y a Breton. Así nacen las relaciones de los surrealistas. En verano, Eluard visita a Dalí en Cadaqués (Girona), acompañado de su esposa Gala, el gran amor de Dalí y su futura compañera. Viene también el marchant parisino Goemans, que propone a Dalí efectuar una exposición. Ésta tiene lugar en setiembre, y en octubre se estrena en París *Un Chien andalou*. Los surrealistas asumen la película como su criatura espiritual y Breton publica su guión en el último número de *La Révolution Surréaliste*, del 15 de diciembre de 1929, junto a los últimos cuadros de Dalí, que han causado admiración en la Galería Goemans. Dalí se sitúa, con su modo de presentarse, en el primer plano del círculo surrealista.

Los cuadros que cimentan su fama son el resultado de unos ejercicios efectuados durante el verano de 1929, en los que trata de adaptar a la pintura la exigencia surrealista de la creación inmediata. Como relata en su autobiografía, pasa días enteros ante el caballete, como un *medium* esperando visiones. A veces las ve ante él en exacta disposición y las pinta de una sola vez. Otras, espera durante horas con el pincel en su mano, inmóvil, sin que surja nada. Cuando trabaja, desencadena una especial capacidad paranoica creativa y trata de representar simultáneamente las visiones, que se atropellan unas a otras. De esta forma, nacen composiciones oníricas que desconciertan al espectador, al reproducir Dalí todos los detalles con gran exactitud, dando un aspecto de realidad a lo irreal. El desconcierto aumenta al añadir fragmentos pegados de fotografías e impresiones en color, dentro de la pintura *trompe-l'oeil*. Dalí introduce ilustraciones en color, recortadas de cabezas de leones y la cara partida de una muchacha en la extraña representación de *La adaptación de los deseos*, que nacen de la contemplación de los cantos rodados de la playa de Port Lligat (Cadaqués). En su fantasía, las piedras crecen y se dilatan como gérmenes, y sugieren imágenes ideales que encajan por sí mismas. Culminan en una escena de amor, que tiene lugar bajo el signo del León. En el contraste de luz y sombra, la playa se extiende hacia el fondo del cuadro, separándose del cielo por una franja de mar iluminada.

Simultáneamente nace un pequeño cuadro, bautizado por Eluard *El juego espantoso*, en el que se unen los elementos más heterogéneos en acciones tragicómicas. Sombreros, piedras y cabezas, envuelven en torbellinos a una imagen embrionaria. Una cabeza femenina sin cuerpo, es besada por un saltamontes. Un hombre barbudo en primer plano, nos da la espalda con su pantalón salpicado

de excrementos. A un lado, se levanta una estatua con una enorme mano, sobre cuyo zócalo están grabadas, disminuyendo en tamaño, las palabras «Gramme, Centigramme, Milligramme». Frente a estos objetos, los detalles pegados, como la cabeza de una muchacha, impresa en color, una mano con un cigarrillo, etc., parecen insignificantes y planos, como si Dalí quisiera demostrar la poca fuerza expresiva que poseen los elementos reales, frente a los que crean la imaginación y el pincel del artista.

La influencia de De Chirico, que se muestra especialmente en la específica arquitectura en profundidad, aparece también en los cuadros *Placeres iluminados* y *Primeros días de primavera*. En ambos, Dalí emplea, como los metafísicos, «cuadros en el cuadro» para establecer distintas zonas de volumen y realidad dentro de las composiciones. En *Placeres iluminados*, dispone frontalmente tres cajas a modo de aparatos de televisión, en cuyas pantallas se desarrollan escenas completamente distintas. El carácter diferencial se acentúa al ser las representaciones en parte pintadas y en parte pegadas. En *Primeros días de primavera*, se encuentran dos cajas análogas: en la una, pega un papel polícromo y en la otra el prospecto de propaganda de una línea marítima, en el que se alaban las diversiones deportivas de a bordo. En el centro coloca la fotografía descolorida de un niño, como una señal de parada, en las líneas de su proyección dirigidas hacia atrás, mientras que a un lado sobresale de la pintura la cara sonrosada de otro niño. Dalí tiene predilección por los retratos banales y cursis de este tipo. En *Les Remords de la conscience*, de 1930, pega una cabeza de muchacha sentimental en un decorado, que delata el amor de Dalí por el Jugendstil (fig. 116). En 1937 pega sobre una *Esfinge* yacente en la arena, la fotografía recortada de Shirley Temple como cabeza y el rótulo irónico «Technicolor».

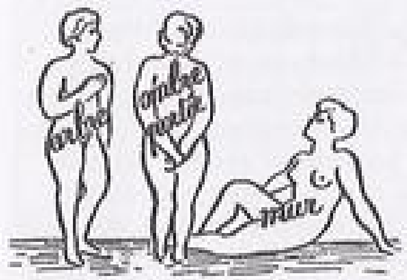
Los collages desempeñan en los cuadros de Dalí un papel fugaz de adiciones caprichosas a las que no resiste. Él mismo llama a su pintura «fotografía manual». Para él, lo importante son los efectos sorprendentes que logra con sus pinceles. Sus cuadros, sobre cuyo gusto puede discutirse, están pintados con maestría de artesano y su magia reside en la sobreposición de elementos ultraveristas e ilusionistas.

Los distintos experimentos surrealistas reviven el interés por el collage a finales de los años veinte, y en la primavera de 1930 tiene lugar una exposición en la Galería Goeman que abarca obras de los cubistas Braque, Picasso y Juan Gris, de los dadaístas Arp, Max Ernst, Duchamp, Man Ray y Picabia, y de los surrealistas Miró, Tanguy, Dalí y Magritte. Louis Aragon publica un texto en el catálogo, bajo el título *La Peinture au défi*, que constituye el primer artículo importante que se ocupa del tema del collage y de su desarrollo histórico. Según la opinión de Aragon, Max Ernst provoca el giro decisivo, al emplear los «elementos prestados» de una manera nueva y múltiple, formando con ellos nuevos seres y cosas en una misteriosa metamorfosis. «Debemos comprender la intención de Max Ernst cuando trata de aclimatar con algo de color y un par de líneas a lápiz, a un fantasma que ha alejado de un paisaje extraño, en el punto en que él intenta darle en la mano un objeto, que el otro no puede coger.»

Además de los artistas que figuran en la exposición, Aragon reproduce montajes de los rusos El Lissitzky y Rodtschenko. Los intentos sin continuidad, efectuados en Suiza y Alemania en el terreno del collage, carecen de interés para

él. Schwitters queda olvidado. Tzara hace justicia a los menospreciados dadaístas alemanes en el artículo «Le Papier-collé ou le Proverbe en peinture», que publica en 1931 en *Cahiers d'Art*. Tzara ha vivido de cerca la evolución del collage en su época Dada de Zurich y penetra más profundamente en su esencia. Para él, la introducción de los *papiers-collés* en el arte representa el momento más «poético y revolucionario en el desarrollo de la pintura». Con los materiales efímeros entra en el arte un nuevo espíritu de amplias perspectivas. «Una forma», dice, «recortada de un periódico e incorporada a un dibujo o un cuadro, representa lo comprensible, un pedazo de realidad cotidiana, que entra en relación con cualquier otra realidad, que crea el espíritu. La heterogeneidad de los materiales que despiertan sensaciones táctiles, da una nueva profundidad al cuadro».

LOUIS ARAGON (1897) cita en su texto, entre las obras de los surrealistas, a los collages y objetos-collages de GEORGES MALKINE (1898-1961), de ascendencia paterna rusa y materna danesa, quien traba amistad con Desnos a principio de los años veinte. A él le unen su aptitud de *medium*, y a través suyo entra en contacto, en la Rue Blomet, con Masson y también con el trío de la Rue du Château: Prévert, Tanguy y Duhamel. *La Révolution Surréaliste* publica unos dibujos suyos de escenas oníricas, realizadas en un duro contraste de blancos y negros de gran precisión gráfica. En un collage de 1926, *Dame de Pique*, muestra un paisaje abandonado en el que se reflejan en el agua unos árboles recortados de unos naipes de pique y una dama del mismo palo. También nos recuerda un dibujo publicado en el n.º 11 de la misma revista, con cerezas en una playa y una ficha de dominó ante un disco reflectante. Malkine pasa pronto del figurativo al abstracto. Como nos dice Aragon, le preocupa el problema de los tonos uniformes y monocolores. En estas composiciones, las formas polícromas se arremolinan en el espacio. Entre ellas aparecen papeles y telas pegados, que aumentan el desorden caprichoso de los elementos planos y plásticos. Tras la exposición de 1927, en la galería surrealista de la Rue Jacques Caillot, Malkine desaparece de París y se traslada a las Islas de los Mares del Sur. Para, como dice la nota biográfica del catálogo de la Galería Charpentier, «proseguir como francotirador su persecución apasionada de lo inesperado». La exposición «Hommage à Malkine», efectuado en la Galería Mona Lisa en 1966, despertó de nuevo el interés del público parisino por el olvidado surrealista.

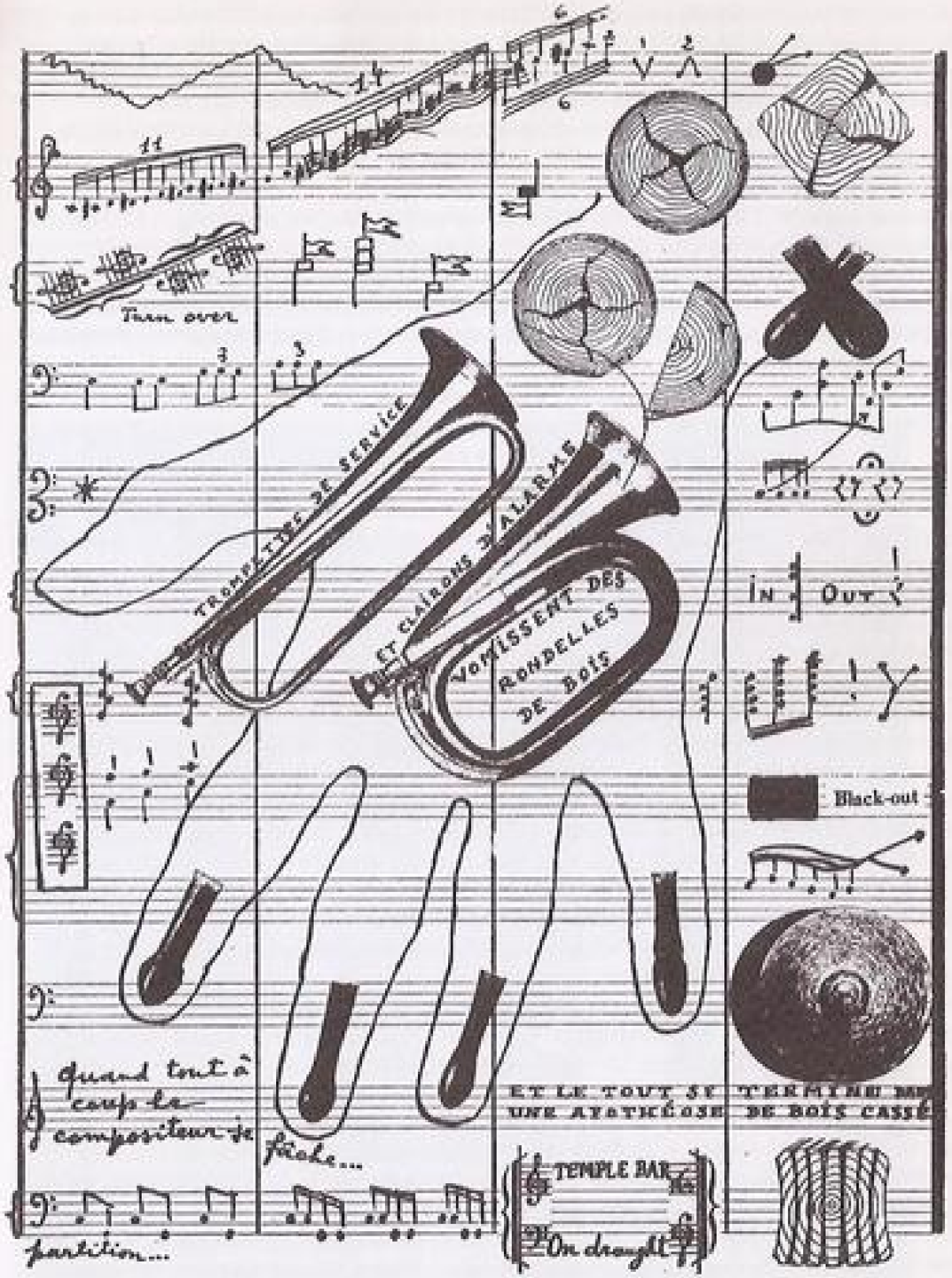


RENÉ MAGRITTE (1898-1967), que también toma parte en la exposición de collages de la Galería Goemans, pertenece con E.L.T. Mesens al grupo de defensores del arte y literatura modernos en Bélgica. Masens, que mantiene

contacto con los dadaistas de París desde 1921, conoce a Tzara, Soupault y Picabia. Este último les cita a él y a Magritte en el último número de *391* del año 1924. Mesens y Magritte editan en Bruselas la revista *Oesophage*, de estilo parecido a la de Picabia, con el lema «Hop là hop là». Tras el primer número, es sustituida por la «revista semimensual para la juventud bella», *Marie*, de análogo estilo y de la que aparecen solamente cuatro números. En octubre de 1926, Mesens establece contacto personal con los surrealistas de París. Esto lleva a la creación de un grupo belga, en el que figuran, además de Mesens y Magritte, Marcel Leconte, Paul Nougé y Camille Goemans, que inmediatamente después abre su galería en París.

De su estancia en París, Mesens trae a Bruselas *Les Malheurs des Immortels*, de Max Ernst, que impresiona profundamente a Magritte. Los collages que Magritte realiza en los años 1925-1926 siguen aún la línea de su pintura, fuertemente dependiente de De Chirico, de cuya metafísica desarrolla su propio estilo surrealista. En él la realidad y la irrealidad se mezclan de extraña manera. Los objetos aislados están reproducidos con precisión naturalista, pero el aislamiento y el silencio crean una distancia mágica entre ellos que simultáneamente los distancia y une. Al igual que De Chirico, Magritte ama las arquitecturas amplias y vacías, que conducen a espacios profundos, abiertos, indefinidos, en los que una luz superior proyecta sombras agudas. Magritte borra los límites del espacio interior y el mundo exterior, subordina los temas del uno al otro, creando una tierra de nadie en la que se suspenden todas las leyes del arte. Las figuras humanas se transforman en estatuas o marionetas, son descompuestas, desmembradas y provistas de aparatos y funciones mecánicas. Para Magritte, todas las cosas son transformables y tienen múltiples sentidos. Del mismo modo que da a los objetos las formas y colores que le placen, emplea elementos de collage para rellenarlos, según su fantasía. Utiliza preferentemente partituras recortadas, con las que logra especiales efectos de sorpresa, renunciando a las representaciones líricas, con las que se asocian habitualmente. Las partituras se transforman en árboles y monumentos en un paisaje solitario, en símbolos y figuras que sobresaltan al *Caminante nocturno* en sus sueños. En *Racines délicieuses* (fig. 115), constituyen las partes de una muralla derruida, frente a la que se encuentran unos inexplicables objetos: un jarrón de cristal, un ovillo de hilo y una figura femenina en ropa interior, arrodillada, con un recipiente sobre la espalda, del que sobresale una ondulada cabeza.

Aragon confecciona un collage de otro tipo, con pedazos de cartón ondulado y en forma de hoja, que sustituye la palabra «feuilles» en el título *Les... naissent en hiver*. En los cuadros de Magritte, las inscripciones juegan un papel tan importante, que las visiones ópticas y las reflexiones se entremezclan constantemente. A menudo, designa objetos con palabras que poseen un sentido completamente distinto. Él nos explica que un objeto no tiene nunca la misma función que su nombre o su reproducción, y que en un cuadro los nombres pueden designar objetos determinados o al revés. Con ello, concede la misma importancia a las formas determinadas e indeterminadas. Magritte hace equivalentes lo probable y lo improbable, representando a ambos con la misma sobriedad y precisión. Esto es lo que da a sus cuadros la peculiar nota alarmante, en que el humor se transforma no pocas veces en una pesadilla. Magritte pasa los años 1927-1930 en



E.L.T. Mesens, *La partitura constantemente completada*, 1945.

París, en estrecho contacto con Breton, Eluard y su círculo. En 1929 visita con su esposa a Dalí en Cadaqués, con el que le une su admiración por De Chirico. En 1931 regresa a Bruselas, continuando su camino de forma muy independiente. Es hasta su muerte uno de los principales representantes del surrealismo.

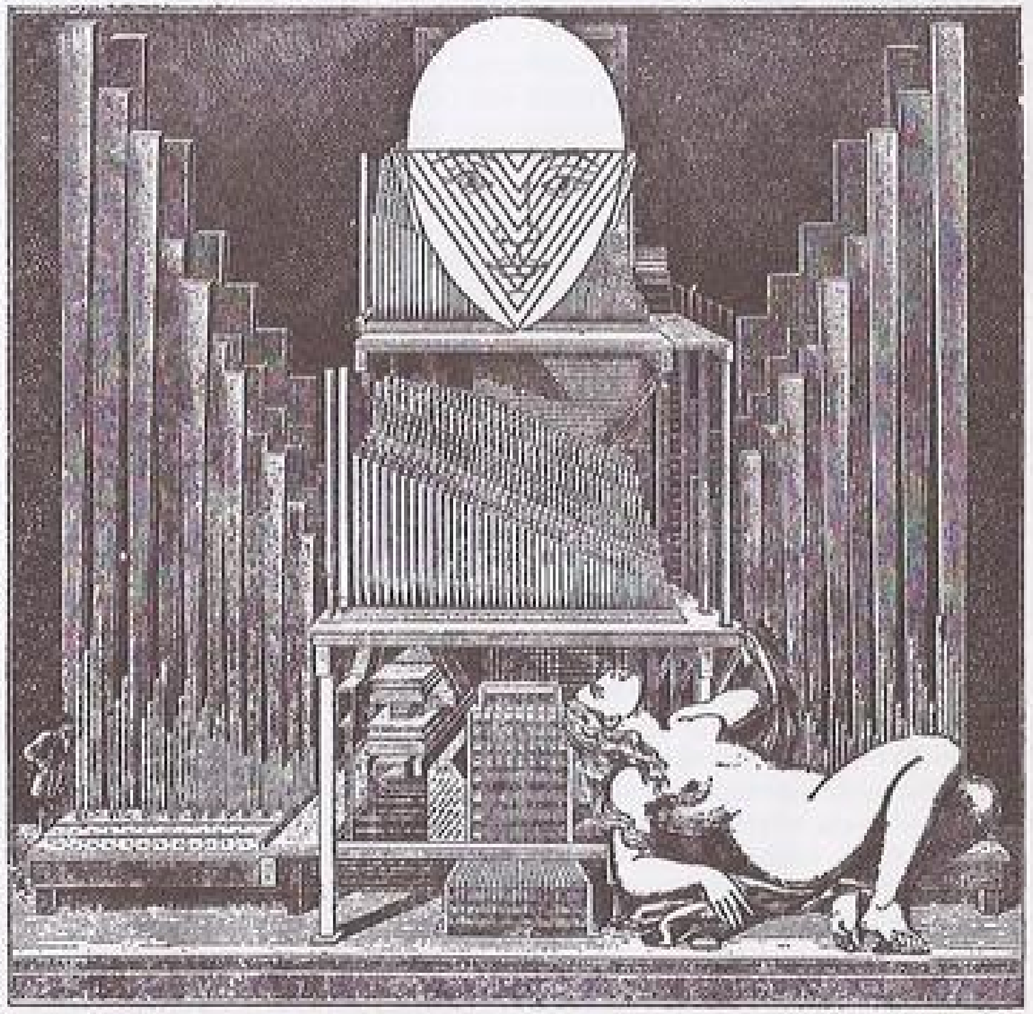
E. L. T. MESENS (1903-1970) comienza con el collage en 1926, según sus propias explicaciones. Anteriormente ha publicado poemas y canciones. En los primeros collages, algunos de los cuales reproduce la revista belga *Variétés*, combina el collage y el rayograma, como en *Je ne pense qu'à vous* (fig. 122), cuyo título original es *Portrait d'un poème*. El fondo está formado por una cabeza de perfil, proyectada en blanco sobre un papel fotográfico, en la que pega figurines de revistas de modas y catálogos ilustrados, alegremente distribuidos. La influencia de Max Ernst se percibe en la elección del material de collage, para el que Mesens prefiere también los grabados pasados de moda. Con ellos compone, en la tercera versión de *Instruction obligatoire*, de 1930, un paisaje romántico con plantas exóticas y figuras del salvaje Oeste.

Antes de que el surrealismo se extienda a otros países, París es su verdadero centro. El collage cae bajo la influencia dominante de MAX ERNST, tras la aparición de sus tres libros esenciales: 1929, *La Femme 100 Têtes;* 1930, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, y 1934, *Une Semaine de bonté ou les Sept éléments capitaux*. Con estos libros, Max Ernst introduce, en toda su amplitud, el estilo de ilustración, que comenzó en 1922 en *Les Malheurs des Immortels*. Los elementos del cuadro, tomados nuevamente de las ilustraciones gráficas de novelas por entregas y catálogos técnicos, encajan tan perfectamente que no llegamos a averiguar dónde y cómo se efectúan las metamorfosis, que transforman en horrorosos fantasmas y esqueletos a inofensivos burgueses y hacen entrar en acción a objetos corrientes. Todo los departamentos del inconsciente son iluminados y rastreados con potentes reflectores. A media luz, las cosas toman dimensiones inesperadas, vienen hacia nosotros o se alejan hacia el inconsciente. A veces, hacen surgir imágenes de obsesiones eróticas de lírico encanto, que recorren paisajes fabulosos. Pero más a menudo, la acción es dramática y nos hace vivir el curso angustioso de una pesadilla. El número de las visiones es inextinguible y hace que el espectador apenas pueda recuperar el aliento.

Junto a estas obras capitales, Max Ernst crea en estos años toda una serie de collages. En 1929, realiza cinco collages para los poemas de Hans Arp de *Weisst du schwarzt du*, publicado en 1930 en Zurich. En 1931 crea ocho pequeños y maravillosos collages, en parte en color, que él mismo llama *Poèmes visibles* y que regala a Valentine Hugo. En 1947 aparecen en forma de libro con los *Poèmes visibles*, de Paul Eluard, bajo el título *A l'intérieur de la vue*.

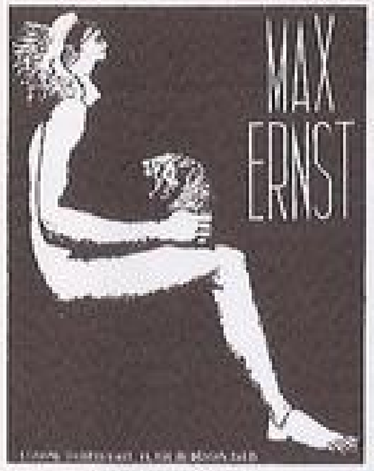
Alrededor de 1930-1932 nacen una serie de obras, en las que Max Ernst une dibujo, *frottage* y collage. De nuevo emplea páginas de la *Histoire Naturelle* y pega en ellas, a modo de pequeños detalles, papeles jaspeados de colores, secantes manchados, cartón ondulado y también mariposas recortadas o pintadas, e impresiones policromas de ilustraciones botánicas. Algunas de estas obras llevan el título de *Loplop presenta*, refiriéndose al «Soberano de los Pájaros» («Oiseau Supérieur») que aparece por vez primera en *La Femme 100 Têtes*. «Loplop, Soberano de los Pájaros, se hizo carne sin carne y vivirá entre nosotros.» Es, por así decirlo, el fantasma particular de Max Ernst salido de su infancia. Un

ente animal totémico que corresponde a su propia cabeza de pájaro. En un cuadro con diversos materiales de 1930, que Max Ernst completa en 1936, *Loplop présente une jeune fille*, el hombre-pájaro está apoyado en un marco, en el que reúne las cosas más extrañas: una moneda clásica con un retrato femenino, que representa a la muchacha; una piedra de color que cuelga de un cordel; un disco metálico del que brota una oscura cabellera, etc. En los dibujos-collages, la presencia del ser invisible está indicada por una gran mano o un monstruoso pico, que parece devolvernos a los cuadros fantasmagóricos e inconexos. En otros collages entran elementos pintorescos en el mundo de formas surrealistas, como fotos y postales, que nos recuerdan la época Dada. En *Cartero Cheval* (fig. 106), pega en la parte inferior un sobre abierto con fotos de seductoras muchachas. Un rostro sonrosado de anuncio mira a través de una abertura circular practicada en un papel jaspeado,



Max Ernst, *La Inmaculada Concepción*, collage de *La Femme 100 Têtes*, 1929.

que forma el cuerpo de una figura monumental cuyo cuello adorna una artística cinta de perlas. En 1931, Max Ernst repite en montaje fotográfico *el Rendez-vous des amis* (en 1922 ya lo había pintado al óleo) con los retratos de sus amigos surrealistas mezclados con ilustraciones de todo tipo. Él mismo aparece en el centro, entre Dalí y la fotografía de una estrella de cine cualquiera. Tanguy, Aragon y Giacometti bajan del cielo sostenidos por unas manos sin dueño, y las cabezas de Breton y Man Ray surgen del agua entre gusanos y serpientes.



Max Ernst es inducido a efectuar una de sus composiciones más irónicas por un libro devocionario católico, cuyos relatos morales y anécdotas están dispuestos en escritura tipográfica y rodeados de estilizadas orlas. Contrapone a las páginas de este libro, dibujos surrealistas o fotos de catálogos. En el caso más grotesco, emplea la reproducción recortada de una vaca, ordeñada por un caballero con chistera sentado en un taburete. Mucho más serio resulta el *Hommage à une enfant nommée Violette*, en el que tras los textos piadosos «La Violette» y «Amour de ses parents», aparecen en una de las páginas una joven y en la otra un monstruo, y junto a ellos pega una carta certificada dirigida a Max Ernst. Este collage lo realiza en 1933, como contribución al opúsculo *Violette Nozières*, en el que 16 renombrados surrealistas parisinos expresan con textos e ilustraciones su simpatía por la joven acusada de haber envenenado a su padre.

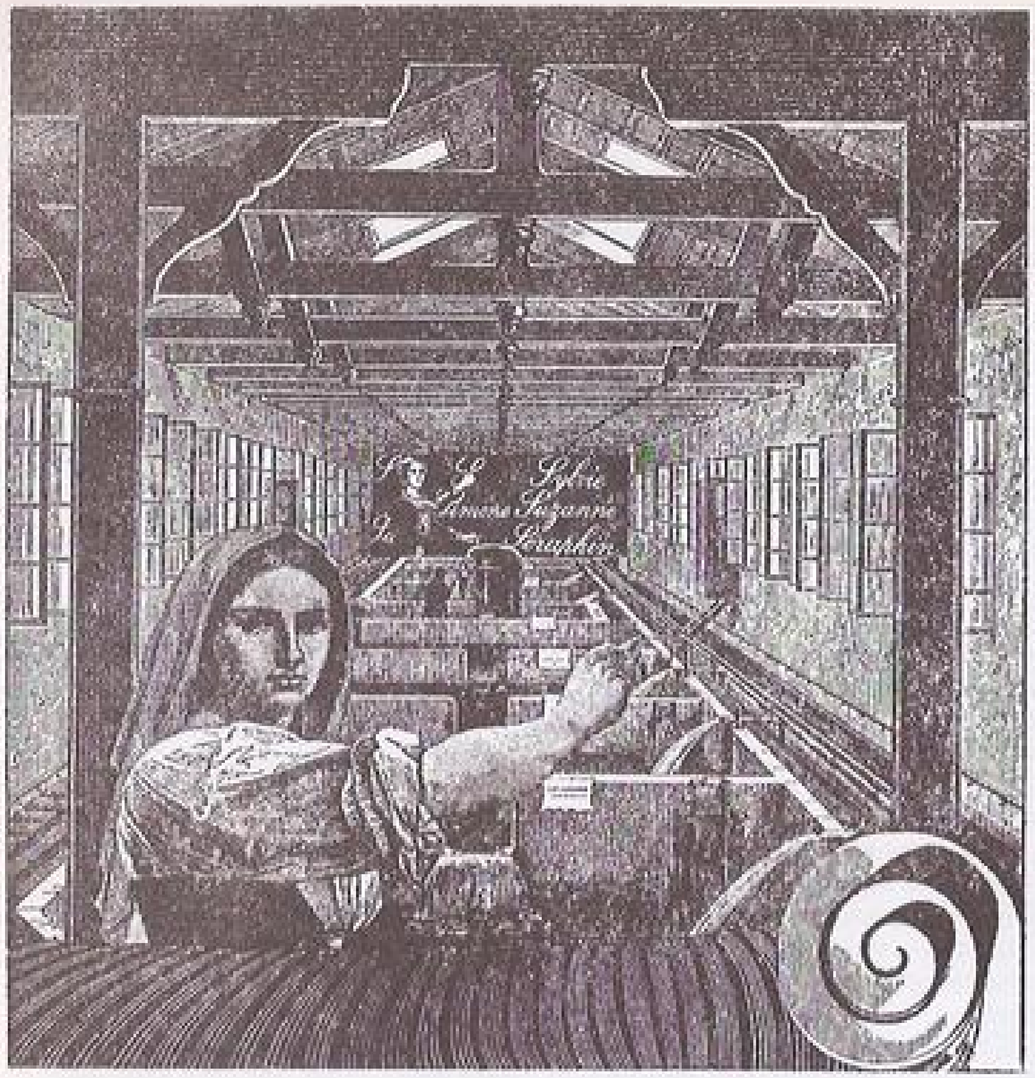
Max Ernst combina raras veces, en estos años, collage y pintura al óleo. En 1930-1931 pega en dos cuadros emparentados, *Mar, Sol y Terremoto*, sobre la superficie del agua —pintada con rayas de color paralelas—, grandes rectángulos de ribetes de tapicería, cuya ornamentación despierta en este paisaje intemporal el eco de una época específica. En el óleo *Figure anthropomorphe, fleur et coquillage*, de 1931, contrasta —aún más fuertemente— un arco de calcomanías sentimentales de pájaros y ramas en flor, con las severas líneas de la figura. En *Vox Angelica*, de 1943, Max Ernst lleva el juego de contraste hasta el extremo de separar en distintos compartimentos por franjas, que imitan las aguas de la madera, escenas completamente distintas, figurativas y abstractas, en relieve y planas, a la manera de aleluyas, casi como en los viejos *Quodlibets*.

Max Ernst diseña también en collage los decorados para un ballet, basado en *Ubu enchaîné*, de Jarry, que es estrenado en 1937 en la Comédie des Champs-Elysées, dirigido por S. Itkine. De los fantásticos obeliscos, que se levantan de un paisaje multicolor dibujado con tiza, penden una bicicleta tándem, una silla y un paraguas abierto, que proceden de la inagotable reserva de viejos catálogos que posee Max Ernst (fig. 124). En el escenario, los objetos de tamaño natural flotan en el aire, correspondiendo al mundo desquiciado de Jarry, que dadaístas y surrealistas veneran como su gran precursor.

Es prácticamente imposible enumerar todo lo que Max Ernst pega y monta desde entonces. En 1939, ilustra con collages de su estilo específico el libro *La Dame ovale*, de Leonora Carrington. En 1949 los *Paramyth*, para el tomito *At Eye Level*, editado por Copley Galeries de Beverly Hills, y en 1962 *La desnudez de la mujer*, para la Galería Der Spiegel de Colonia. En 1958 realiza para la biografía de Patrick Waldberg, las iniciales de cada capítulo, montadas con viejos grabados, y orienta las ilustraciones y portadas de numerosas publicaciones. Resultan mucho más sorprendentes los cuadros recientes, que surgen como combinación de pintura y collage de diversos materiales. El primero de ellos es la gran tabla, *Pesca al amanecer*, de 1958, en la que cuelga coletas de chino de una plancha de madera con sirenas pintadas. En 1965 realiza una serie de cuadros con materiales heterogéneos, en los que combina delicadamente poesía y humor. En ellos encontramos ingredientes románticos, tapices con motivos florales, puntillas y papel de confitería. También vemos las rejas de madera en jaulas de las que han huido los pájaros o tabiques, tras los cuales brotan flores. Max Ernst descubre cabezas en los objetos más banales, en un cepillo de carpintero, un tajadero y un marco. Adorna los retratos con corbatas de terciopelo y seda o con pomposos cuellos duros. El fondo es siempre de color, destacando o rodeando a estos materiales. Su riqueza creadora es inagotable y sigue siendo, aún hoy, el gran maestro de este procedimiento, que ha elevado de rango. El estilo de collage gráfico de Max Ernst tiene un eco aún no apagado. Numerosos artistas ceden a él, lo emplean para experimentos afiligranados o descubren sus posibilidades en el campo de la publicidad.

Otros encuentran en él su propio idioma, que continúan desarrollando MAX BUCAILLE (1906) es uno de sus más fieles seguidores. Su obra sólo es conocida entre un reducido círculo de admiradores. Comienza a realizar collages en 1930, ilustrando con ellos sus propios poemas, de los que aparecen en 1936 un primer tomo, *Images concrètes de l'insolite*. Le siguen, en 1937, *Les Pays égarés* y, en 1939, *Les Cris de la fée*. En sus obras de 1934, con amplias playas vacías de las que surgen fantasmas, se percibe claramente la influencia de Dalí. Pero el empleo de grabados de los siglos XVIII y XIX hacen más íntimas estas representaciones. Lo fantástico aparece rodeado por una envoltura romántica y la trama de elementos reales e irreales adquiere una densidad increíble. Bucaille hace aparecer en sus accidentados paisajes rocosos pequeñas e inofensivas figuras. En un desierto, coloca gigantescas cabezas de esfinges y puebla cielo y tierra de fantasmas, de formas animales y humanas.

Al principio, Max Ernst encuentra imitadores en el estrecho círculo de amigos surrealistas. En el último número de la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, que ha sustituido en 1930 a *La Révolution Surréaliste*, A. Breton



Max Bucaille, collage de *Le Scaphandrier des rêves*, Paris, 1950.

publica en 1934 dos de sus propios montajes, *L'Oeuf et l'église*, con la fotografía de una de sus amigas envueltas en ropajes de obispo, y *Le Temps de chien*, con un amable gendarme que indica a un transeúnte el camino equivocado en un paisaje desértico. Este número contiene también una composición dramática de Eluard, *Les Martiniquaises étaient descendues de leur estrade*. Algunos montajes de Eluard, que al igual que sus dibujos revelan un decidido don artístico, aparecen en otras publicaciones surrealistas. Valentine Hugo posee la impresionante *Noche veneciana*, de 1934, con una ciudad envuelta por humo en el fondo. Ante ella se extiende un solar vacío, frente al cual una idílica pareja de ancianos contemplan un álbum, sentados en una mesa a la luz de las velas (fig. 123).

VALENTINE HUGO (1887-1967) es el único miembro femenino aceptado por el grupo surrealista de París. Desde el principio, efectúa toda clase de experimentos con distintos materiales. Siendo alumna de la École des Beaux-Arts, se apasiona por el teatro, la música y la danza, en especial por el ballet de Serge de Diaghilev. Asiste a todos los grandes estrenos: *Les Silphydes* (1910), *Petrushka* (1911), *Le Spectre de la Rose* (1912), *Le Sacre du Printemps* (1913), etc. Durante las representaciones realiza dibujos, que luego, en casa, transforma en pinturas a la cera sobre madera. Estos cuadros tienen un gran éxito en una exposición organizada por la Galería Montaigne, en 1913. Durante la guerra va a parar a Boulogne-sur-Mer, donde graba todos estos dibujos sobre madera, algunos de los cuales colorea y embellece con papeles pegados. Su afición a estos materiales perdura al unirse, en 1931, al círculo surrealista. En dicho año pinta un retrato del grupo de sus amigos poetas: Breton, Eluard, Tzara, Crével y René Char. Sus cabezas aparecen iluminadas en el cielo, rodeadas de los correspondientes planetas, y debajo se encuentran los negativos de las fotos de los poemas que a ella le dedican. Las cartas astrales del zodíaco, primitivamente pintadas en brillantes verdes, amarillos y rojos, aparecen en una versión posterior con clavos de análogos colores. En 1933 realiza el retrato romántico de Rimbaud (fig. 119), cuya cabeza surge de un agua sombría rodeada de pájaros exóticos, que le colocan una rama de laurel sobre la frente. Pequeños adoquines brillan como luciérnagas entre relucientes colores. Bajo ellas, aparecen franjas recortadas de una carta de Rimbaud en abisinio: «Menelik II, el Elegido del Señor, Rey de Reyes de Etiopía, Vencedor del León de la Tribu de Judá».

Los «objetos» surrealistas

Valentine Hugo participa también en el invento de *objetos*, creación de los surrealistas a principio de los años 30. En 1927, Breton ya había propuesto construir objetos aparecidos en sueños. En el número de diciembre de 1931, de la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, dedicado especialmente a este tema, explica e interpreta un *Objetfantôme* que vio en la época de los *cadavres exquis:* un sobre blanco cerrado, lacado, con pestañas en los bordes y un asa lateral. Tanguy publica bajo el título *Poids et couleurs* esquemas de objetos, de la forma y tamaño de manos y dedos. Están confeccionados con los más diversos materiales, terciopelo rosa, celuloide transparente, cera color carne. Uno de ellos, posee un estuche de tejido de paja rojo vivo y otro corresponde con un mechón de pelos.

Dalí supera a todos, con sus *Objetos de función simbólica*, es decir, objetos que corresponden a imágenes eróticas, provistos de mecanismos que accionan de forma simbólica las obsesiones. Uno de ellos consta de un zapato de mujer sumergido en un vaso de leche caliente, sobre el cual cuelga de una cuerda un cuadrito de otro zapato y un pedazo de azúcar, que puede sumergirse en la leche y disolverse accionando una palanca. El círculo de amigos sigue su sugerencia. Gala fabrica una caja con dos pechos de esponja y cable, montados sobre muelles metálicos, que disparan a uno hacia una escudilla llena de harina y al otro sobre un cepillo metálico (fig. 131). Breton monta sobre una placa cubierta de verde,

junto a un sillín de bicicleta, una esfera de madera y otros objetos indefinibles, y una honda dispara un bombón sobre un timbre. Entre estos extraños *assemblages*, que carecerían de sentido sin las explicaciones añadidas, destaca un *Cuadro en relieve*, de Valentine Hugo, nacido más de una visión pictórica que de la reflexión. Muestra dos manos sobre un tapete de juego con números: el índice de una de ellas, enfundada en un guante con puño de armiño, coge a la otra, que sostiene un dado. Aquí notamos una secreta unión entre los objetos, que excita nuestra fantasía.

En la producción surrealista de los años treinta, los collages corren paralelos con los cuadros de materiales heterogéneos. Los objetos encuentran una gran aceptación temporal, ya que permiten combinar directamente cosas heterogéneas, mientras que el collage exige una mayor amalgama y transformación de los elementos. Como era de esperar, Picasso acomete una serie de variados experimentos, pasando de una a otra técnica. Durante el verano de 1930, realiza en Jean-les-Pins (Antibes) extraños relieves con toda clase de restos de playa, que envuelve con arena y monta sobre placas de maderas. En una de estas obras, fechada: «22 de agosto de 1930», junto a unas algas cubiertas de arena y unos cartones recortados, aparece un viejo guante endurecido con yeso (fig. 109).

Breton, en su visita a Picasso al castillo de Boisgeloup (cerca de Gisors) en 1933, queda fascinado por un relieve de tres figuras danzantes hechas de hierbas y cerillas, hojas marchitas y una mariposa clavada. En el artículo «Picasso en su elemento», aparecido en mayo de 1933 en el primer número de la revista *Minotaure*, escribe: «En 1933 se ha perdido por vez primera una mariposa auténtica en un cuadro, sin que todo lo que la rodea se desmorone, sin que las imágenes revolucionarias que provocan su presencia, dañen las imágenes humanas en que está encerrada.» A pesar de que Picasso no es en realidad el primero en emplear una mariposa real, Breton señala justamente el nuevo y mágico significado, que tienen los elementos naturales en sus composiciones. Breton descubre dos esculturas verdaderamente surrealistas en el estudio de Picasso, junto a las estructuras de hierro que realiza desde 1930, bajo la dirección de su amigo español González. La una consta de una raíz de árbol introducida en un tiesto, adornada con un plumero rojo y un cuerno de vaca. La otra, de aspecto casi dadaísta, es un esqueleto de fundición del que penden juguetes multicolores, muñequitas, aviones, pájaros de celuloide, gorras de húsar, etc.

Picasso utiliza los aguafuertes de los *Bañistas* y *Buceadores*, para realizar en los años 1932-1935 verdaderos collages. Cada uno de ellos está pegado sobre una composición abstracta de papeles delgados de otro color, que aparecen tras los contornos punteados de las figuras. Picasso sacó 50 ejemplares de ellos y los distribuyó entre sus amigos.

En 1933 realiza un impresionante collage para la portada del primer número de *Minotaure*. Sobre un cartón ondulado fija con chinches, papeles de plata, una cinta verde, ribetes de tapiz, un plato de papel con puntillas de los utilizados en pastelería y una hoja artificial. En el centro, pega el dibujo de un monstruo legendario, con cuerpo humano y cabeza de toro. A pesar de su ligereza, esta composición posee una unidad interna que confiere una poesía inocente al material polícromo.

Picasso crea en collage modelos para tapicerías, que se tejen en el taller de Mme. Cuttoli. Mientras que en el diseño para una alfombra *La mujer del*

campesino indica los vagos motivos con lápices de color pastel, en el cartón de *Mujeres sentadas* (propiedad de Mme. Cuttoli), pega grandes pedazos de viejos tapices entre las figuras de perfil, colocadas en el espacio como elementos superficiales a la manera de los *papiers-collés*. En el cuadro al óleo *Mujer con reloj*, de 1936, pinta con gran exactitud motivos de tapices de colores matizados. *Toilette*, de 1937-1938, de 3 × 4,5 cm, es el collage más grande que de él conocemos. Unos papeles pintados aparentando un muro recubren las paredes, y el traje de la camarera está hecho con tiras de papel, imitando los relieves de un mapa. A la mujer joven que se hace peinar por ella, la contempla desde el espejo un rostro compuesto de papeles floreados. La textura y la combinación de colores son de tal complejidad, que la realización de la tapicería se pospuso por largo tiempo. En 1950 se tejió en la «Manufacture des Gobelins» estatal.

En los años 40, inicia nuevas experiencias con otros materiales. En 1943, Picasso acaba la pesada escultura en bronce del *Toro*, compuesta de sillín y un manillar de bicicleta, una serie de pequeños objetos de estaño y construcciones con cajas de cerillas y cigarrillos. Crea máscaras, caras, figuras y animales, con periódicos recortados y papeles rotos, los une con chinches sobre cartón y cose los pedazos. El collage es en este caso un medio entre otros, utilizado para seguir las constantes ocurrencias de Picasso.

El círculo de amigos de los surrealistas de París

A lo largo de los años se agrupan numerosos artistas alrededor del estrecho círculo surrealista, coinciden con ellos de forma transitoria y, a veces, a través de caminos indirectos. Entre ellos está SERGE BRIGNONI (1903), que practica la pintura, la escultura y en especial el collage. Entre 1924 y 1940 vive con ciertas interrupciones en París. Su primera serie de collages, fechada en 1931 (propiedad de Robert Spreng, Basilea), se basa claramente en los cubistas, sobre todo en Picasso, al que frecuenta por esta época. Son bodegones dibujados y otros motivos figurativos, en los que Brignoni introduce tonalidades aisladas con tinta y gouache. Simultáneamente pega sobre ellos papeles e impresos, que dan a las composiciones, con independencia de las formas, su especial tonalidad y polivalencia.

En el collage de 1932, *Variaciones de las formas*, Brignoni anuncia su paso al surrealismo. Sobre un dibujo de formas biológicas vegetativas, como las que predominan en su pintura, pega papeles pardos con dibujos del mismo tipo. Esta doble capa, da un carácter irreal a la representación. Brignoni nos relata cómo confecciona el material para sus collages en el café. Lleva siempre un tijera pequeña en el bolsillo y cuando le viene la inspiración, recorta, como pasatiempo, formas de los papeles y periódicos a mano, que después utilizará como puntos de partida de sus composiciones, de la misma forma que dibuja sus ocurrencias durante las conversaciones con sus amigos.

En el curso de los años treinta, Brignoni desarrolla en su pintura y escultura un mundo de formas poblado de singulares criaturas surrealistas. Crea figuras de madera y hierro, en las que se mezclan elementos vegetales y animales. Ejecuta dibujos y aguafuertes, en los que la flora marina, los corales y las algas

funden sus formas y líneas. De estos grabados y dibujos, que por la precisión de las líneas apenas se distinguen entre ellos, nace en 1938 una serie de nuevos collages. Brignoni recorta de ellos formas de rasgos figurativos y los pega en nuevas composiciones. En *La eclosión de los corales*, la fotografía de unas hojas constituye el fondo del que trepan unas criaturas vegetales y animales que parecen mantener un dramático diálogo. Entre las tonalidades grises y difusas de la fotocopia, resalta al máximo el rayado blanco y negro del dibujo (fig. 117). En Brignoni se equilibran el interés por la forma y por los materiales, siendo su principal objetivo el hacer a ambos compatibles.

CAMILLE BRYEN (1907) ocupa una oposición especial en el círculo. Llega a París en 1926, procedente de Nantes. Como poeta, pintor y dibujante, se precipita en todas las aventuras que les prometen las distintas corrientes vanguardistas, sin identificarse con ninguna en particular. «Yo me uní a las personas, no a los movimientos»,[1] dijo en un interviu. Sin embargo siente especial simpatía por los dadaístas, los «Caballeros de la Tabula Rasa», con los que se siente identificado por su oposición innata contra todo lo tradicional y establecido. En 1932 publica en su propia editorial el librito de poesías ilustrado *Expériences*, en cuya creación le apadrinaron diversos dadaístas. Los textos contienen juegos de palabras y tergiversaciones, que podrían ser de Arp o Tzara, y un poema fonético, que puede encuadrarse entre las creaciones de Ball, Schwitters y Hausmann. Algunos poemas están ordenados en forma de cuadro tipográfico. Siguiendo el ejemplo de Apollinaire y otros, los cuadros contienen tiras de texto recortadas, que no guardan relación entre ellas. En uno de dichos poemas, pega el título «Le Sang travaille», un retrato del joven Goethe y una sonriente cabeza de mujer. En un dibujo figurativo grotesco, coloca un estrecho billete de autobús. Bryen prueba todas las técnicas del montaje y collage. Recorta de la fotografía de la mano de un asesino, sacada de la revista *Détective*, dos dedos apergaminados y de las uñas hace brotar plumas de pavo real. Resulta mucho más dadaísta un collage con una vista de la Universidad de Bonn, sobre la que flotan una carroza alada y una estatua clásica de mujer, con la cabeza de Guillermo II.

Bryen produce aún algunos collages dadaísta-surrealistas en los años sucesivos. En 1934, le atraen particularmente los slogans publicitarios, que ilustra con collages grotescos, como *Cuide usted sus dientes*, en el que una joven belleza de abundante cabellera es expedida por globo. Una masa rojiza e indefinible cierra su boca, que vuelve a aparecer debajo cubierta de gusanos rosados. Mucho más evocador resulta el collage *Montage sociale du montage du coup* (fig. 121), que Bryen expone en 1938 en el Salon des Surindépendants. Se compone de una nota necrológica de unos artistas fallecidos, la página de un álbum familiar con retratos en forma de sellos y unos pequeños anuncios. Dos de las piezas pegadas son desplegables: una cabeza coronada anunciando el café «Karlsbad», en blanco y negro, y una puerta tras la cual se esconde una estatua griega. Bryen emprende también experimentos con materiales completamente distintos.

En un cuadro en dos partes de 1935, *Cera y vela*, la mitad de un cartón está salpicada de cera y la otra mitad ha sido ahumada. Este procedimiento de *fumage* lo emplea por la misma época WOLFGANG PAALEN (1907-1959), y ambos artistas realizan cuadros informales de gusto moderno. El collage de Bryen *La Broderie du feu*, de 1948, debe su existencia también a la acción del fuego y en él

Man Ray, *Objeto para la destrucción*, 1932.

los restos de un lienzo carbonizado forman un extraño paisaje. En una época más reciente, añade elementos pegados a sus dibujos y gouaches, como pequeños papeles desgarrados que revolotean, amontonándose entre estructuras de fuerte trazo.

El culto de los objetos tiene su punto álgido en la exposición que tiene lugar en mayo de 1936 en la Galería Ratton de París. En ella se exponen, entre las últimas creaciones de los surrealistas, los más diversos objetos naturales hallados e interpretados, procedentes de colecciones etnológicas, institutos matemáticos, anticuarios y traperos. Entre ellas destaca el *Objeto poético*, de Joan Miró. Se trata de un bloque de madera vaciado, del que cuelga una pierna de muñeca, colocado sobre un sombrero de caballero y coronado por un papagayo disecado. Este conjunto de materiales de espíritu dadaísta, resulta menos sorprendente que *Figura*, al que Miró presenta en 1931 en el Salon des Surindépendants: un colgador con un gran pomo por cabeza y un enorme falo de madera, equipado con un paraguas abierto y un ramo de flores artificiales (fig. 129).

Otros artistas dan a sus obras una nota surrealista más específica, confiriendo un nuevo sentido a algunos objetos corrientes. Maurice Henry presenta un pequeño violín envuelto en un vendaje, que titula *Hommage à Paganini*, y Man Ray una pipa de arcilla con una pompa de jabón de cristal, con la inscripción *Ce qui nous manque à nous tous* (fechado y firmado en 1935). Por precaución no se expone su *Objeto para la destrucción*: es un metrónomo, cuyo péndulo se ha fijado con un clip un gran ojo. Las intrucciones de manejo dicen: «Córtese el ojo de la fotografía de una persona amada a la que no se ve. Fíjese al péndulo el *tempo*

deseado. Inténtese destruir el objeto de un martillazo bien dirigido.» A pesar de las precauciones, fue destruido en 1957 en una exposición en París y Man Ray construyó una réplica en 1963.

MERET OPPENHEIM (1913) provoca gran expectación con una vajilla compuesta de una taza de té y una cuchara completamente recubiertas de piel. Este objeto, desde entonces, no falta en ninguna exposición surrealista. En los años treinta, que pasa entre la gente del círculo surrealista de París, realiza collages que no denotan la misma inventiva. En 1934-1935 pinta un *Retrato de Max Ernst*, con jeroglíficos multicolores, dispuestos sobre un largo gancho unido por una cadena de papel dorado pegada a una salchicha de color, que podría representar una cabeza rizada. Como título coloca en él las líneas finales de uno de sus poemas: «Von Beeren nährt man sich, mit dem Schuh verehrt man sich. Husch, husch, der schönste Vokal entleert sich!» («De bayas nos alimentamos, con el zapato nos admiramos. Husch, husch, el vocal más bello se vacía.»)

MAURICE HENRY (1907), antiguo colaborador de la revista literaria y filosófica *Le Grand Jeu*, en la que publica desde 1926 poemas y dibujos, se une en 1933 a los surrealistas. Desde entonces toma parte en sus exposiciones y otros acontecimientos. Alrededor de 1935, efectúa una serie de extraños dibujos, en los cuales los contornos de las formas de cada objeto nacen unas de otras. También pega ciertos elementos desconcertantes, que dejan entrever enigmáticas relaciones. En 1935 realiza también poemas-collage (fig. 120), variaciones de los poemas visibles de Max Ernst y Joan Miró, con una técnica que desde entonces ha tenido muchos imitadores. Introduce ilustraciones recortadas entre las líneas caligráficas de los poemas, que sustituyen ciertas palabras y conceptos como en los jeroglíficos. Las representaciones románticas y pasadas de moda, introducen una ironía alegre en la poesía surrealista.

ANDRÉ BRETON (1896-1966) añade a los poemas-collage la nueva categoría de los *poemas-objeto*: tablas en las que monta objetos entre los versos que reviven la representación onírica sugerida. Las obras llevan todas la fecha de su aparición, con lo que Breton explica que surgen de la visión de un determinado momento o situación. El primer objeto que conocemos data del 12 de enero de 1935 y lleva el texto *A l'intersection des lignes de forces invisibles;* contiene materiales surrealistas equívocos, como dos alas de una paloma de porcelana, un huevo y un espejo roto. Otros ejemplares de 1933 tienen un tono lírico. En uno de ellos, dedicado a su esposa Jacqueline, pega sobre un naipe una hoja seca transparente. En otro, que comienza con las palabras *Madame, vous m'êtes apparue...*, un ratón blanco, tres estrellitas y un ornamento plástico de forma retorcida, ilustran el acontecimiento nocturno.

Junto a los poemas-objeto de Breton, se alinean los *libros-objeto* de GEORGES HUGNET (1906). Diseña cubiertas en collage con objetos fantásticos, para las publicaciones de sus amigos poetas surrealistas, que corresponden al espíritu de los poemas. En 1936, se exponen en la Galería Ratton una colección de tales objetos, presentados por el encuadernador Louis Christy. La revista *Minotaure* publica en 1937: *L'Amour fou*, de Breton; *Défense de savoir*, de Eluard, y *Herbe à la Lune*, de Valentine Penrose.

Hugnet lanza, en 1934, una *Petite Anthologie poétique du Surréalisme*, primer tomo antológico de la poesía surrealista, ilustrado con grabados de los

Hans Bellmer, ilustración para *Oeillades ciselées en branches*, de Georges Hugnet, 1939.

artistas de París. En la misma edición de la Galería Jeanne Bucher, aparece en 1936 el poema de Hugnet *La Septième Face du Dé* (fig. 132), un álbum con 20 reproducciones en color de *poèmes-découpages* para el que Marcel Duchamp confecciona un collage de cigarrillos. Este libro, con su impresionante compaginación, textos e ilustraciones, constituye una de las publicaciones surrealistas más sorprendentes. Los poemas están descompuestos en franjas de distinta escritura y tamaño, distribuidos entre los elementos del cuadro. Para ellos, Hugnet emplea fotografías y reproducciones de todo tipo. Pega pequeñas viñetas con grabados antiguos en el texto e intercala montajes fotográficos a toda página. Sobre las fotos en blanco y negro pega conchas de colores, caracoles, corales, etc., o recorta ojos y bocas en papeles rojos y verdes. En estas representaciones, se entremezclan imágenes de deseo y pánico. Entre cuerpos partidos vemos paisajes áridos, con ruinas, en los que pasean leones. A veces son campamentos abandonados en los que anidan serpientes. Piernas sueltas o cruzadas flotan entre máquinas y armazones; un pie con un zapato surge del agua, que brota en el dormitorio de un pensionado de niñas. En el departamento de un tren, vemos a viajeros fantasmales con caras vendadas, y a una muchacha encogida que sostiene a un esqueleto azulado en su regazo.

Picasso, Arp, Miró y Dalí, realizan ilustraciones para los diversos tomos de poemas de Hugnet. Una de las obras más exquisitas es el tomo *Oeillades*

ciselées en branches, editado asimismo por Jeanne Bucher en 1939 con dibujos de HANS BELLMER (1902-1975), algunos de los cuales contienen también elementos pegados. Introduce pedacitos de tapete con encajes rosa pálido, en los delicados dibujos a pluma, de efímeras muchachas, que aportan un suave colorido a los tonos marrones mates de la tinta china. Las tapas del libro, que tiene el formato de un breviario de bolsillo, están adornadas con puntillas de papel de pastelería, pegadas en un medallón de color con capullos de rosa. Treinta ejemplares de lujo, diez de los cuales fueron impresos en papel azul cielo, estaban perfumados, reforzando la fragancia de poemas y dibujos.

Bellmer realiza una serie de collages de este tipo en Berlín, en enero y febrero de 1938, durante la agonía de su esposa en la clínica. Para distraerla en sus visitas diarias, le lleva un par de dibujos, que ha creado la noche anterior. A veces no se le ocurre nada y el papel blanco vacío le produce tal horror, que pega sobre él lo primero que encuentra, tomándolo como punto de partida para un desarrollo. El 4 de febrero crea *Restos de los bolsillos del abrigo de Gasahl Gaboya* (fig. 126), nombre inventado al estilo de Karl May. Contiene un billete de tranvía roto, fragmentos de un paquete de tabaco «Rot-Händle», un papel de cigarrillo ahumado, una cerilla roja quemada y restos de tabaco y tela. Sobre los restos, dibuja con fino trazo una plaza abierta, en la que unas niñas juegan con bicicletas y neumáticos, en cuyo fondo se alza un palacio, copiado de una caja de cigarros brasileños. En general son partes diminutas, papelitos de color de estaño o restos de puntillas, los que se adaptan a la atmósfera irreal de estos dibujos, en los que se mezclan poesía y erotismo.

Tras la muerte de su esposa, Bellmer construye, en febrero de 1938, un estuche con cajas de cerillas, en el que guarda toda clase de recuerdos, como una rosa artificial, un cortaplumas, una concha, una canica, tornillos, maderitas y otros trastos. Las cajas están medio abiertas y las partes cerradas mezclan su muda elocuencia, con la fuerza de los objetos expuestos. Bellmer vuelve a emplear el collage en los cuadros al óleo del «Céphalopode», como en el *Autorretrato con Unica Zürn*, de 1955, en el que pega tela y tules arrugados.

Bellmer conoce el collage y el montaje desde los primeros tiempos. En 1924 trabaja como tipógrafo en la editorial Malik, donde entra en contacto con John Heartfield y George Grosz. Este último ejerce una cierta influencia en sus dibujos de la época. En los años siguientes, gana su sustento como grafista y dirigiendo una oficina de publicidad. Desde el principio del período nazi, se rebela violentamente contra la política artística y cultural, decidiendo no producir nada que pueda ser útil al Estado. Se encierra en sus recuerdos infantiles, el terreno más privado, el único en el que se puede afirmar su libertad artística. Tras una representación de *Los cuentos de Hoffmann*, decide confeccionarse una muñeca. En 1933 realiza en primer lugar una construcción mecánica, de la que poco a poco nace una figura más humana. En 1936 realiza un segundo modelo móvil, según el modelo de las muñecas articuladas con rodamientos a bola de la época de Durero, que descubren el Museo Kaiser Friedrich. Permiten las poses más atrevidas, que Bellmer varía constantemente. Suprime los miembros del torso y los convierte en seres monstruosos, con dos pares de piernas encajadas. Viste a las muñecas con pedazos de ropa, vendajes, puntillas y zapatos, pega pelo y cubre su cara con una

De un artículo de Bellmer sobre sus muñecas, en *Cahiers d'Art*, junio de 1936.

máscara de yeso, desde la que acechan unos intimidantes ojos. La impresión es tal, que parece que las criaturas artificiales pudieran cobrar vida de las manos de un Pigmalión. Pero la magia que irradian, crea entre ellas y nosotros una distancia insalvable.

Bellmer construye, en 1937, en Carlsruhe (Silesia), un segundo *objeto articulado*, titulado *Ametralladora en estado de gracia*: una estructura mecánica a la que añade partes de cuerpo de mujer, pintadas y plásticas. Este ser híbrido no ejerce la fascinación propia de la muñeca. En 1935, Bellmer entra en contacto con los surrealistas parisinos y *Minotaure* publica, en este año, las primeras fotografías de la muñeca. En 1936, la presenta personalmente en París, en la Galería Ratton. Pero sólo después de la muerte de su esposa, en 1938, emigra definitivamente a la capital francesa.

La muñeca de Bellmer, que se exhibe durante años por las manifestaciones surrealistas, tiene una descendencia algo degenerada en los maniquís que pueblan la *Calle Surrealista*, en la Exposición Internacional del Surrealismo de la Galería Beaux-Arts en 1938. Max Ernst, Miró, Man Ray, Masson, Domínguez, Marcel Jean, Léo Malet, Matta y Seligmann, los han decorado con fantásticos ropajes y atributos. Esta manifestación, la más espectacular de todas las surrealistas, está organizada por Breton y Eluard bajo la dirección de Marcel Duchamp, que decora la sala principal. En el centro se extiende un charco cenagoso con juncos y nenúfares. En los rincones oscuros se encuentran camas lujosas, de las que los desprevenidos visitantes se levantan cubiertos de plumas, mientras que del techo cae sobre ellos polvo de carbón. El día de la inauguración, las luces se encienden y apagan, por los altavoces retumban marchas militares prusianas, en el taxi de Dalí gotea la lluvia (fig. 128) y entre los objetos se ejecutan danzas salvajes, mientras se alaga

el olfato con café recién tostado. El Pop Art apenas puede hoy igualar estos *happenings*, y ya entonces las opiniones estaban divididas sobre estas conquistas del arte.

Con motivo de la exposición aparece un *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, que informa, en breves líneas, sobre precursores, miembros, y simpatizantes de las técnicas y creaciones artísticas efectuadas por ellos. Bajo la palabra «Décollage», encontramos una idea de Léo Malet, que muestra su paternidad respecto a los *affiches lacérées*. «Léo Malet propone generalizar un procedimiento, que consiste en arrancar carteles por trozos, de manera que aparezcan las partes que ocultaban, logrando composiciones que tengan en cuenta las posibilidades expresivas de la distanciación y el desconcierto.» Malet inventa también objetos con efectos de espejo. En ellos coloca los espejos ante fotos, de manera que éstas se vean simultáneamente con su imagen. El diccionario reproduce el fotomontaje de Kurt Seligmann, *Les Animaux surréalistes* (fig. 133), donde combina fotos de animales de todas las especies en grabados, dibujos y óleos, todo ello en una especie de Arca de Noé arquitectónica en el Océano. Su *Ultramueble*, un taburete que descansa sobre cuatro piernas con medias, causa gran impacto en la exposición.

VICTOR BRAUNER (1903-1966), llamado en este diccionario «Punta de zapato blanco-rosa», regresa a París procedente de Rumanía después de la exposición. En los años siguientes realiza uno de sus drásticos objetos, *La mesa lobo*, que hubiera encontrado un buen lugar en estas exposición. Es una mesita baja, uno de cuyos apoyos de madera está tallado en forma de pata de lobo, y por los lados asoman la cabeza y la cola de la bestia. Brauner vive durante los años 1930-1934 en el mismo edificio (Rue du Moulin Vert, del Distrito XIV) que Giacometti y Tanguy, a través de los que entra en contacto con los surrealistas. Por Tanguy descubre a De Chirico, que ejerce una fuerte influencia sobre su pintura. Pero las figuras se liberan de la rigidez metafísica, experimentando transformaciones fantasmales. Brauner nos relata *El extraño caso del señor K*, en un retablo con cuarenta compartimentos rectangulares. En ellos, el señor K aparece desnudo, condecorado, en frac y con sotana, rodeado de un mapa mundi y una construcción arquitectónica, con un personaje femenino en poses obscenas. Al cuadro al óleo le sigue un collage con diversos materiales. En un enorme díptico, *El poder de concentración del señor K*, el mismo individuo se presenta con un bigote marcial y un voluminoso vientre en claro sobre fondo oscuro, y en otra ocasión a la inversa. Su cuerpo está recubierto de muñecos de celuloide rosa, que bullen como renacuajos. En la otra parte está recubierto de setas, zanahorias y otras hortalizas, que cuelgan como medallas.

Brauner regresa a Rumanía en 1934, tras una exposición sin mucho éxito en la Galería Pierre, para la que Breton escribe un prólogo. Una vez allí se convierte en un defensor del surrealismo. Advertimos la influencia de Max Ernst en un collage de 1937, en el que Brauner convierte la reproducción de un modelo de máquina en escenario de una acción dramática. Coloca sobre la máquina la cabeza de un respetable caballero, cuya barba quedó atrapada en el mecanismo, formando en el suelo un gigantesco montón de borra, junto al que una dama con un espeso velo se apoya en un cilindro. El estilo propio de Brauner se percibe mejor en un collage del año siguiente, que lleva por título el juego de palabras *Faux collage-faux-col-âge*, que corresponde a un juego de escondite de las formas.

El armazón de un caballito de mar está sobre el borde de una chistera, que se funde con la cabeza que lo lleva en la oscura silueta de una ánfora con asas.

De nuevo en París, Brauner reanuda los cuadros con diversos materiales, en el estilo de los del Sr. K. En 1938, realiza un *Portrait comestible*, en la que la cara y el cuello están llenos de lentejas (fig. 118). Las pega sobre fondo dorado y entre ellas destacan dos grandes ojos y una carnosa boca rosada. La cara, dispuesta frontalmente, nos mira con tensión, estremecida por el hormigueo de las lentejas. En la pintura de Brauner se produce en 1938 una transformación condicionada, en parte por la desafortunada pelea del estudio del pintor Domínguez en la que perdió su ojo izquierdo. Este accidente parecía presentirse ya, en 1931, en su *Autorretrato con un ojo destrozado*. Sus cuadros pasan a ser ansiosamente esotéricos y ambiguos. Los cuerpos aparecen en una transparencia flotante, vistos simultáneamente con el ojo abierto y el cerrado. Su tendencia a la mística gana terreno y provoca el nacimiento de un mundo de formas mágicas.

Durante los años de la guerra, que Brauner pasa en un pueblo de los Alpes franceses, dibuja sobre capas de cera. Con esta técnica, emparentada con la de los anónimos *graffiti*, crea formas y representaciones primitivas y directas. Junto a estas obras, Brauner llena cajones con inexpresivos hallazgos, que recoge del suelo. Con piedras y huesecitos forma figuritas fantasmales. Viste muñequitas de cera con gasa y enmarañados mechones de pelo. Los une con clavos oxidados y alambres, formando *Amantes* o las apariciones de la *Noche*. Tras ellas vemos cifras y símbolos, cuadros de animales e inscripciones, que no podemos descifrar y que parecen hablarnos de los buenos y malos espíritus. Lo oculto penetra en lo visible, pero magia e ironía son superadas por una peculiar poesía que encanta a los extraños materiales.

RAOUL UBAC (1910), veinte años más joven que Man Ray, participa junto a éste como fotógrafo en el movimiento surrealista, efectuando experimentos de análoga tendencia. Su interés por la fotografía se despierta durante una estancia en la isla dálmata de Hvar. Allí encuentra piedras cuyos conjuntos naturales le fascinan y trata de retenerlos con dibujos y fotografías. En los años siguientes, entra en contacto en París con artistas surrealistas, como Bryen, con el que publica en 1934, bajo el seudónimo de Raoul Michelet, el librito *Actuation poétique*, al que añade fotografías. Pero la verdadera unión con los surrealistas la establece a través de su compatriota Magritte, por cuya mediación toma parte en la exposición surrealista de La Louvière en Bélgica. En los montajes que Ubac realiza en 1936, se reflejan las influencias de Magritte y del admirado De Chirico. En una de ellas, dedicada a De Chirico, vemos unas estatuas decapitadas en una calle vacía que conduce a las profundidades. Una de las estatuas, provistas de un velo, ha descendido del pedestal. Otro montaje fotográfico, *La habitación*, muestra una cama abierta de cuyas sábanas se ha desprendido un pedazo que forma un cubo sobre el suelo. El espacio vacío con una puerta que se abre al paisaje, está concebida totalmente al estilo de Magritte.

En 1937, Ubac, siguiendo el ejemplo de Man Ray, comienza a copiar dos fotos idénticas, una sobre otra, con un ligero desplazamiento que les da relieve. Después las recorta y compone con ellas collages, que fotografía de nuevo y cubre con otras fotografías. Finas franjas de cuerpos fragmentados y miembros sueltos, se distribuyen en ritmos verticales entre escombros y cascotes. Estos fragmentos

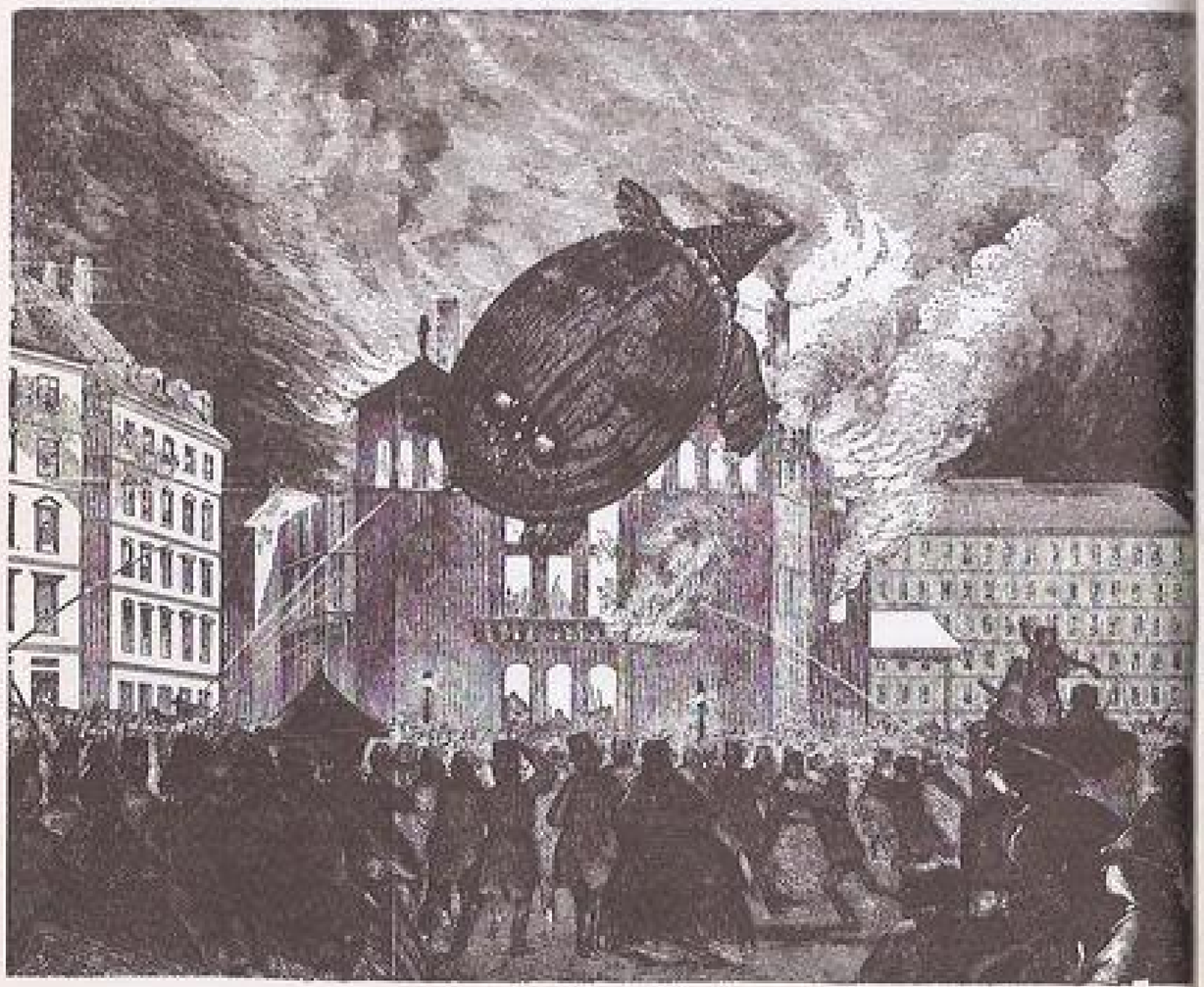
Escuela de Artes
Biblioteca

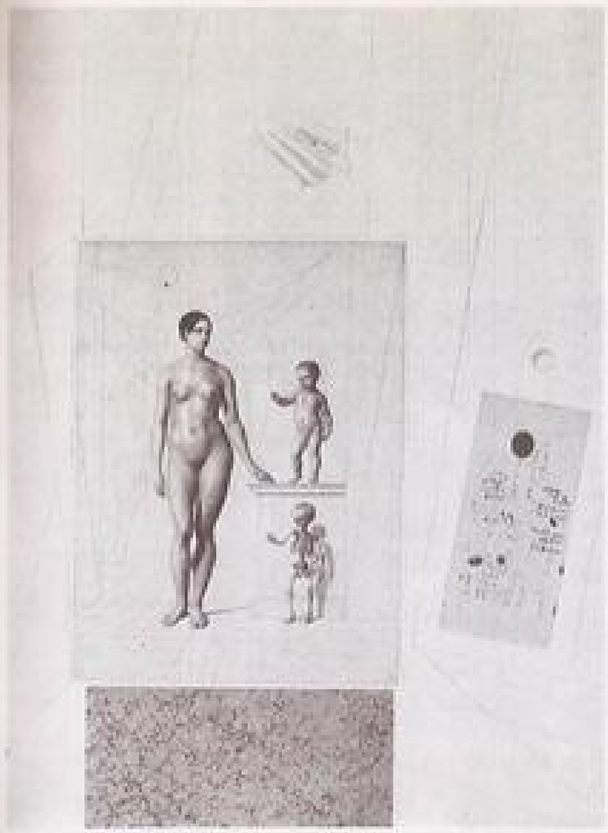
que se alzan plásticamente de la superficie, provocan la visión de una destrucción trágica (fig. 148). Prosigue los experimentos fotográficos conducentes a revelar las formas que se esconden en las visibles. Ubac funde las capas de gelatina de los papeles expuestos, de forma que los contornos se diluyan en estructuras granudas y se conviertan en «fósiles». Objetos y edificios, la Ópera de París, la Torre Eiffel, la Bolsa, etc., adquieren el aspecto de tablas petrificadas, en las que se dibujan vagos contornos. Ubac ilustra, en 1942, con tales fotografías, los poemas de Jean Lescure, *L'Exercise de la pureté*, tras lo cual abandona sus trabajos fotográficos. Pero pronto vuelve a crear análogas estructuras sobre placas de pizarra.

Alemania

En Alemania, FRANZ ROH (1890-1965) es el primero y único en realizar una auténtica aportación al collage surrealista. La idea le viene durante su trabajo científico-artístico, al descubrir un día en el desorden de unas fotografías, que nada tenían que ver entre sí, la adquisición de un significado nuevo y profundo

Franz Roh, *Ella cubre el incendio con su caparazón, pero las sombras humanas corren*, collage de 1933.





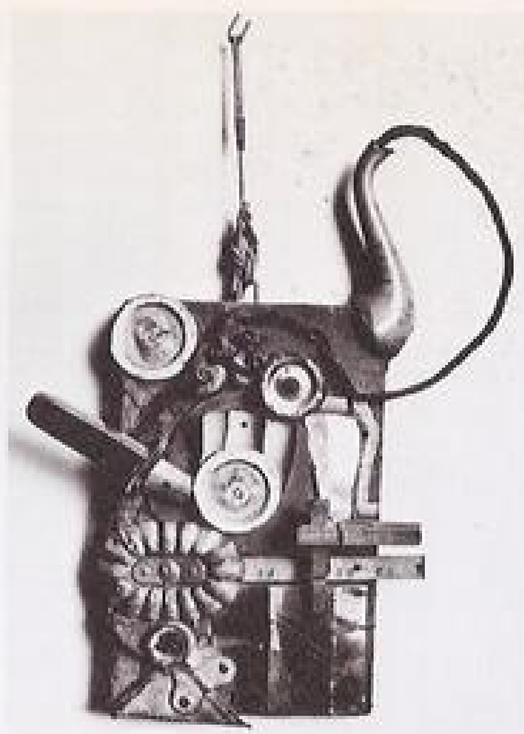
125. Max Ernst, *Ligereza*, 1931.

126. Hans Bellmer, *Restos del bolsillo del abrigo de Gasahl Gaboya*, 1938.

127. André Masson, *Maniqui*, 1938.

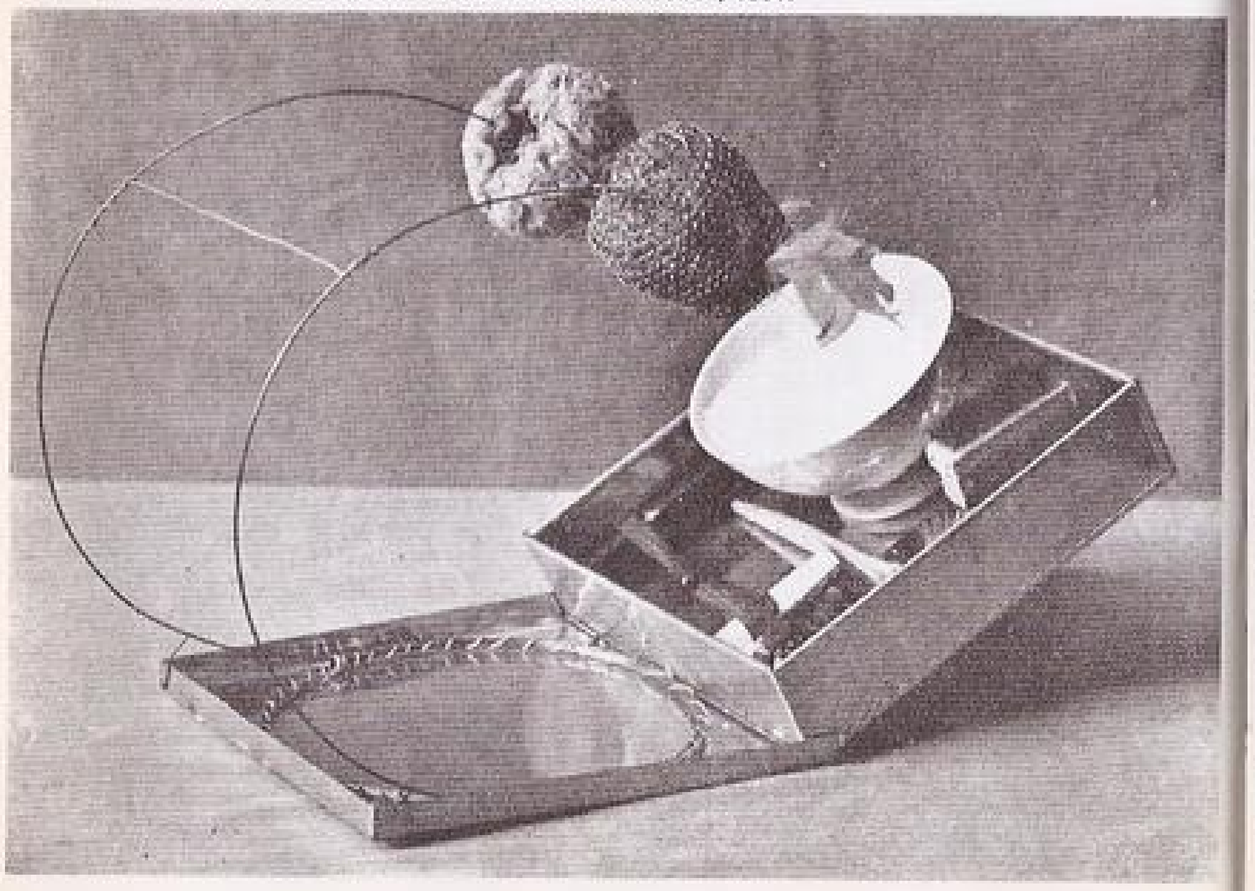
128. Salvador Dalí, *Taxi con lluvia* (detalle), 1938.

129. Joan Miró, *Figura*, 1931.



130. Henry Heerup, *Modelo con desperdicios*, alrededor de 1937.

131. Gala Eluard, *Objeto surrealista con función simbólica*, 1931.

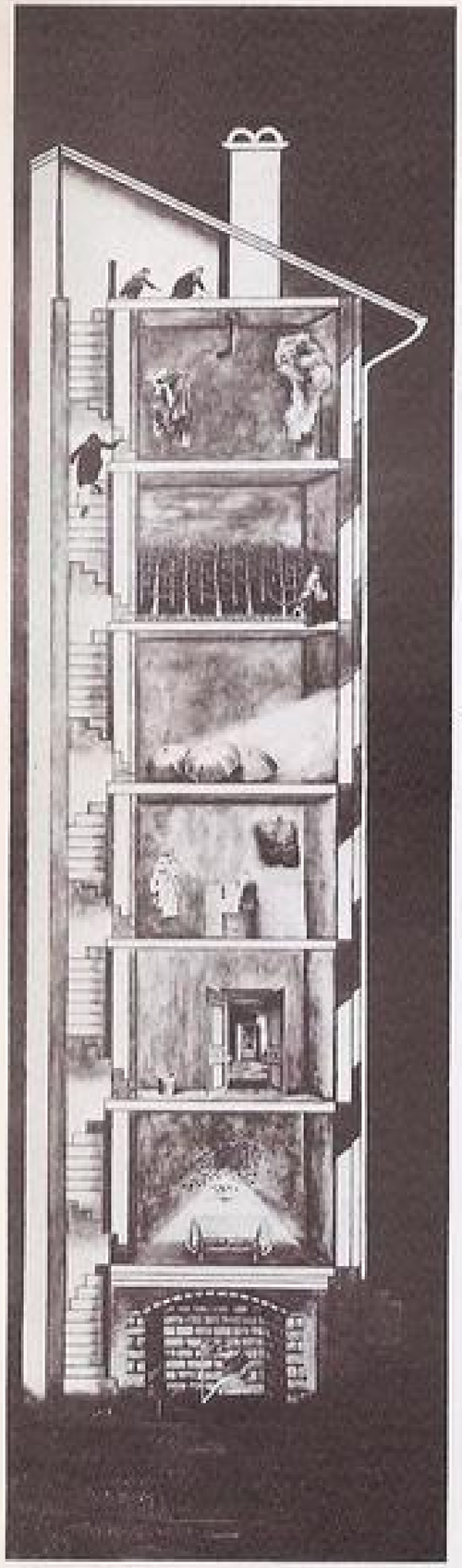


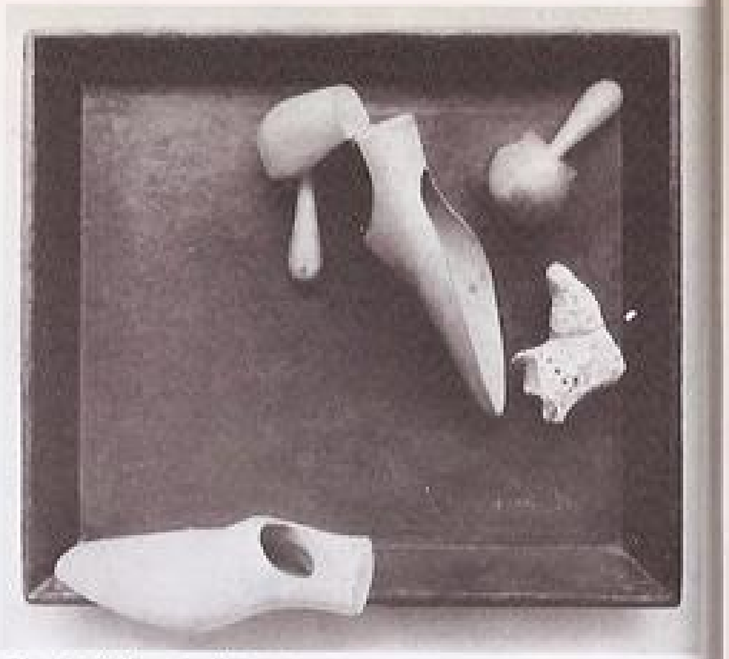
132. Georges Hugnet, página de *La Septième Face du Dé*, 1936.

133. Kurt Seligmann, *Los animales surrealistas*, 1938.

135. Zdeněk Rykr, *Collage entre cristales*, 1936.

134. Karel Teige, *Josefiné*, 1939.

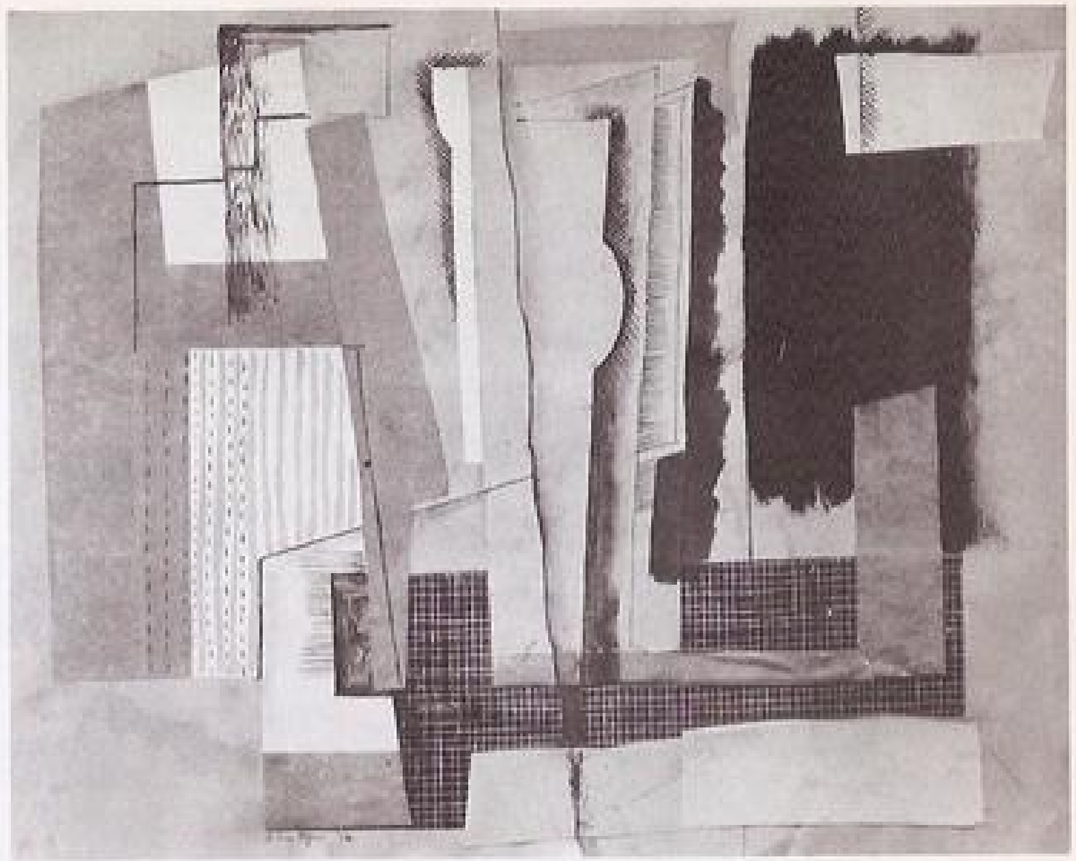




137. Wilhelm Freddie, *Nocturne*, 1933.

136. Toyen, *Ley de la Naturaleza*, 1946.

138. Ben Nicholson, *Le Petit Provençal*, 1933.



139. John Piper, *Composición abstracta*, 1936.

140. Paire Nash, *Retrato de Lunar Hornet*, 1937.

141. Jacques-Bernard Brunius, *Ad nauseum*, 1944.

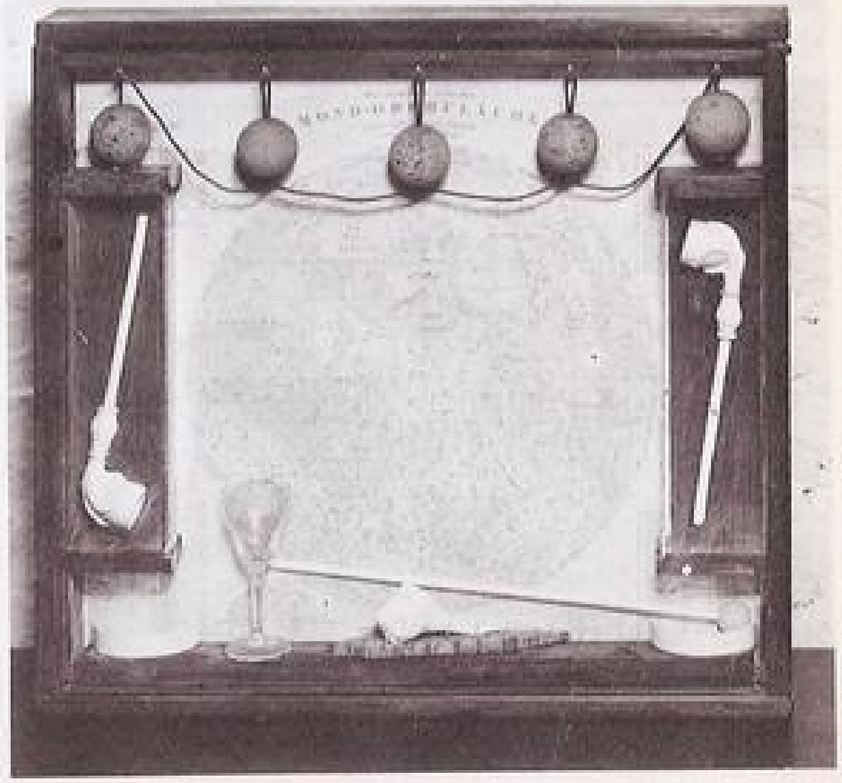
142. Robert Baxter, *Perspectiva de pájaro*, 1937.

143. Eileen Agar, *Mujer leyendo*, 1936.

144. Conroy Maddox, *Incertidumbre del día*, 1940.

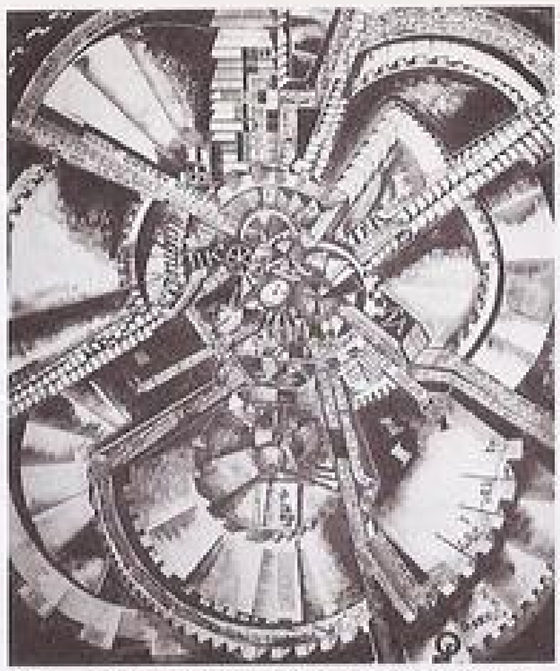
145. Lawrence Vail, *Biombo-collage* **(detalle, parte central)**, 1940.

146. Joseph Cornell, *Pavilion* **(***Equipo para producir pompas de jabón***)**, 1953.



147. Serge Brignoni, *Eclosión de las madréporas estrelladas*, 1938.

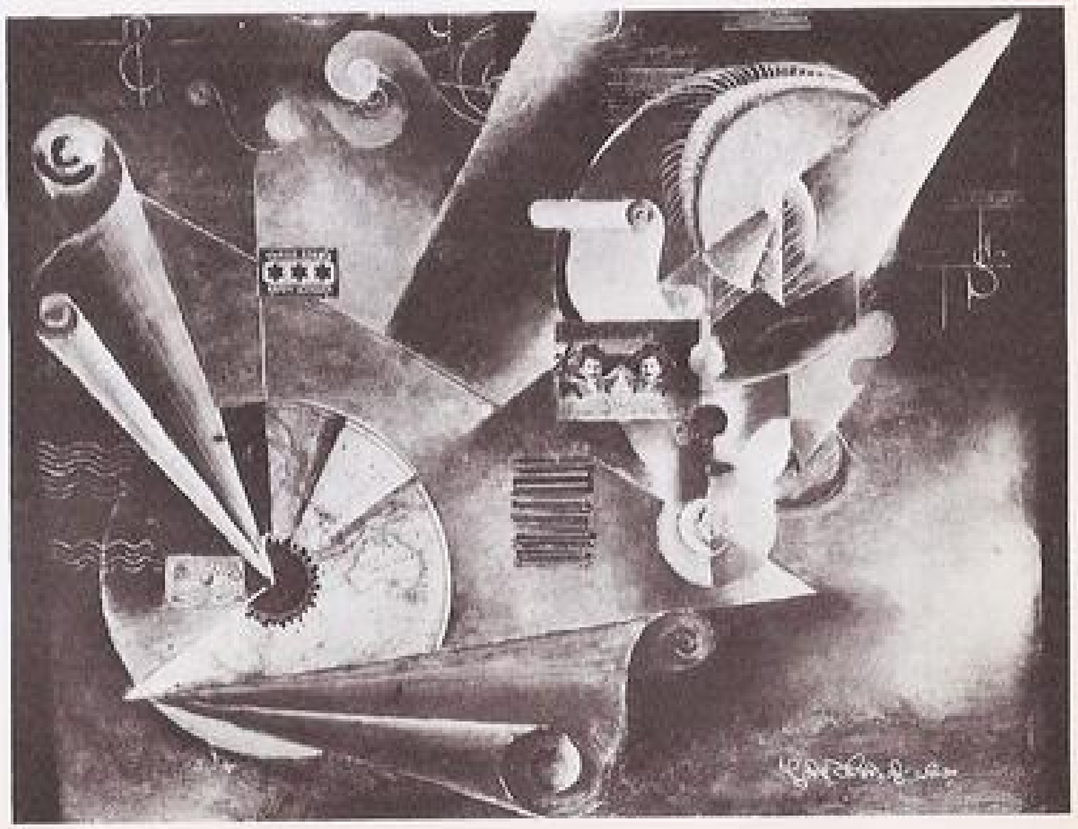
148. Raoul Ubac, *La lucha de Pentesilea*, 1937.

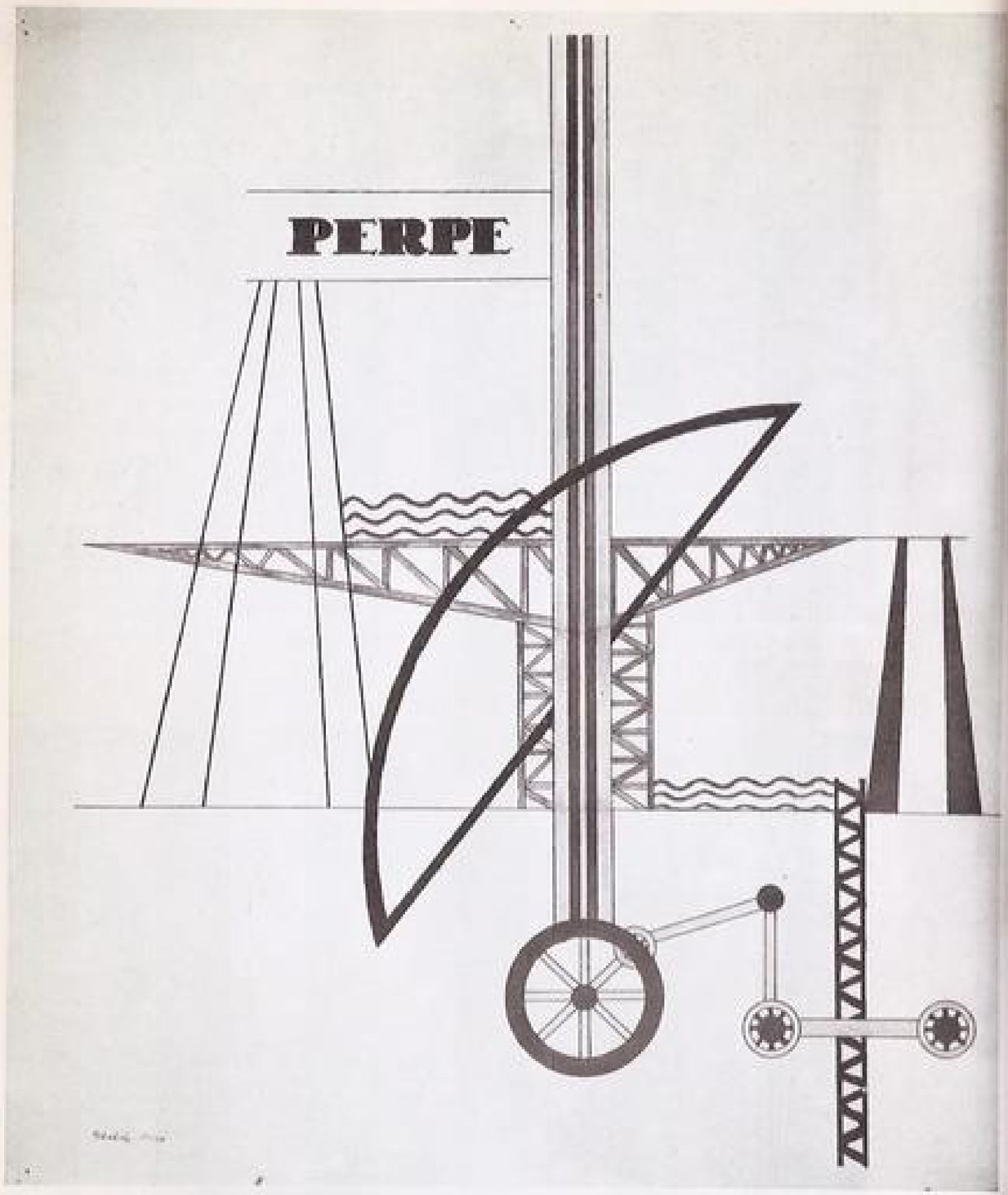


149. Robert Michel, *MANN-ES-MANN-BILD*, 1918-1919.

150. Lajos Kassák (sin título), 1921.

151. Johannes Molzahn, *Nuevos países*, 1920.





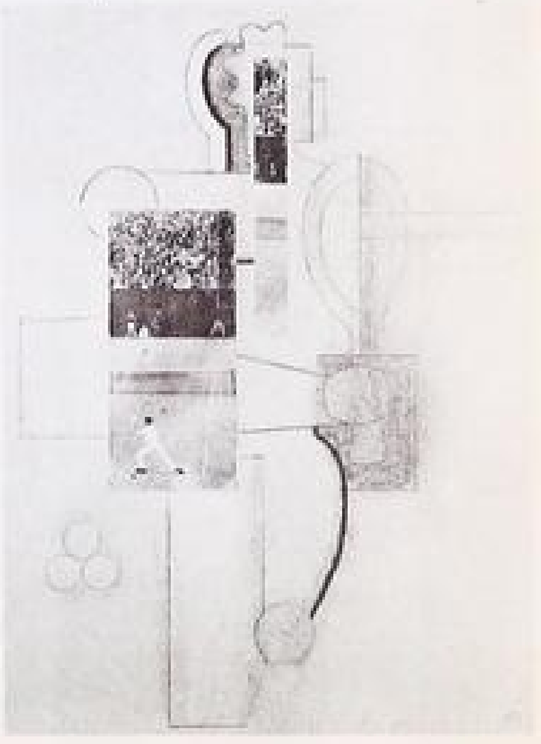
152. László Moholy-Nagy, *Perpe*, 1920.

153. Adolf Hölzel, *Oración de los niños*, 1916.

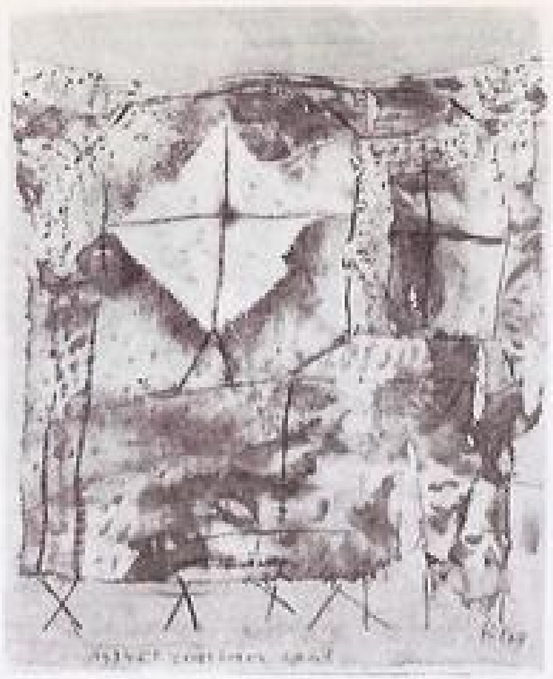
154. Johannes Itten, (sin título), 1917.

155. Herbert Bayer, *El cinco*, 1922.

156. Willi Baumeister, *Jugador de tenis*, 1927.

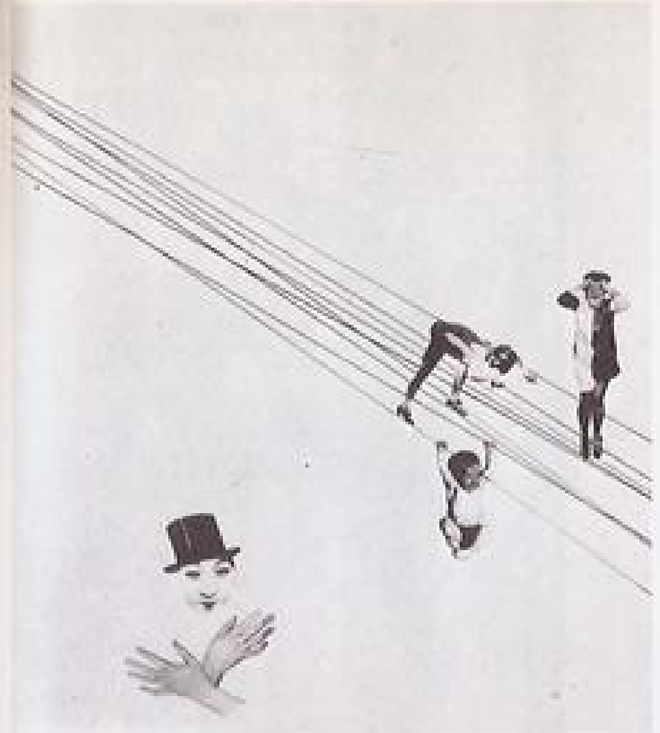


157. Oskar Schlemmer, fotomontaje de una figura del *Ballet Triádico*, alrededor de 1922.

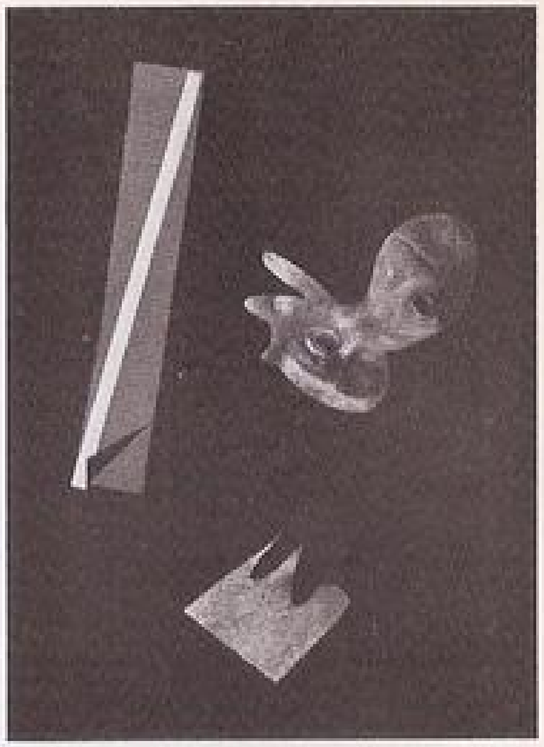


158. Paul Klee, *País destruido*, 1934.

159. Walter Peterhans, *Bodegón Grunewald*, 1932.



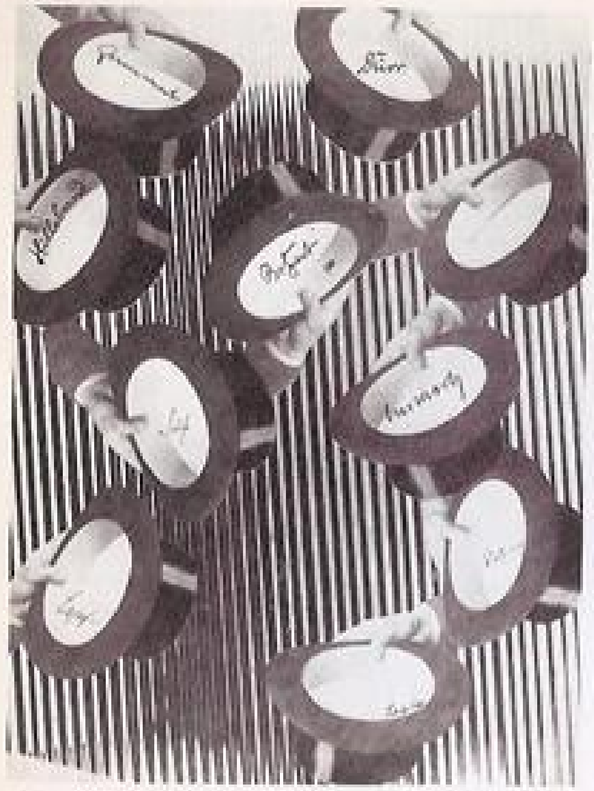
160. László Moholy-Nagy, *Mi nombre es Liebre*, 1927.



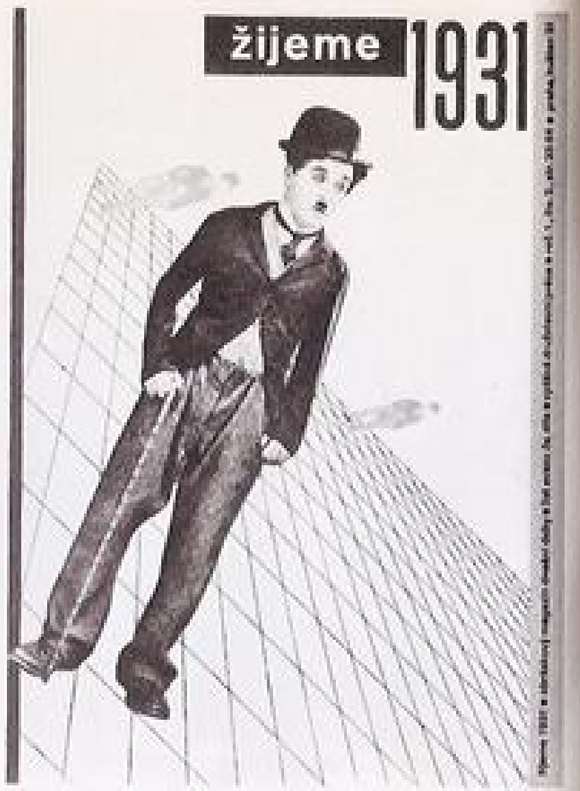
161. Friedrich Vordemberge-Gildewart, (sin título), 1928.

162. Herbert Bayer, *Ciudadano solitario*, 1932.

163. Joaquín Torres-García, *Construcción de madera con botella*, 1931.



164. Max Burchartz, Collage para, 1928.

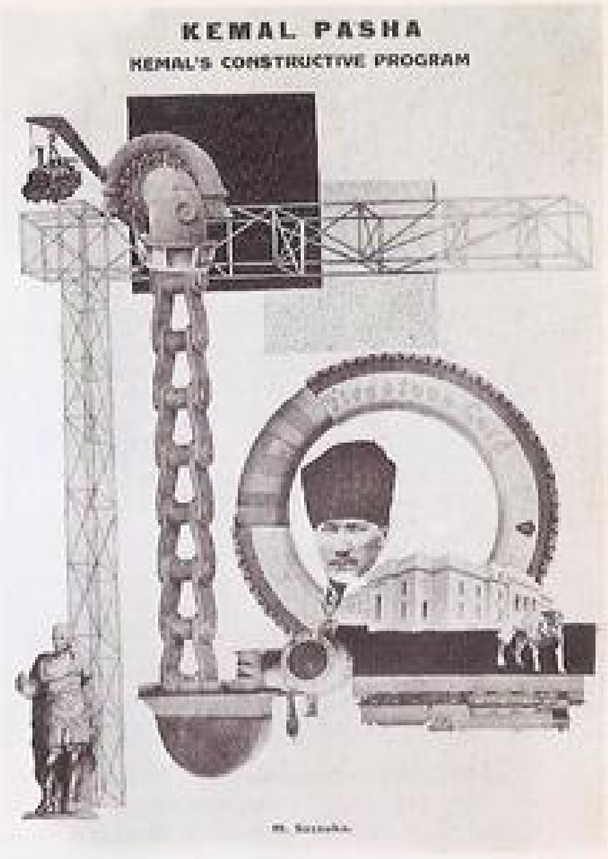


165. Ladislav Sutnar, portada para *Žijeme*, 1931.

166. UMBO (Otto Umbehr), 1926. Fotomontaje.

167. Jan Tschichold, Anuncio cinematográfico, 1928.

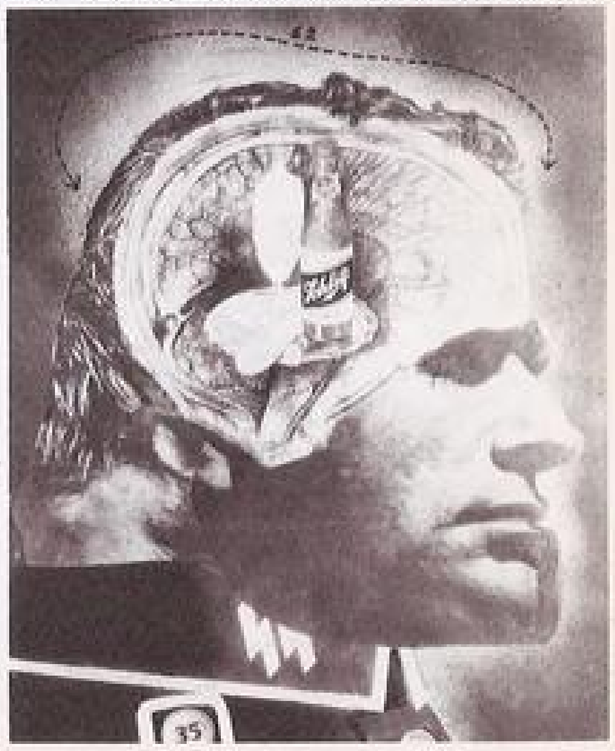
168. John Heartfield, *Bajo el signo de la racionalización*, 1927.

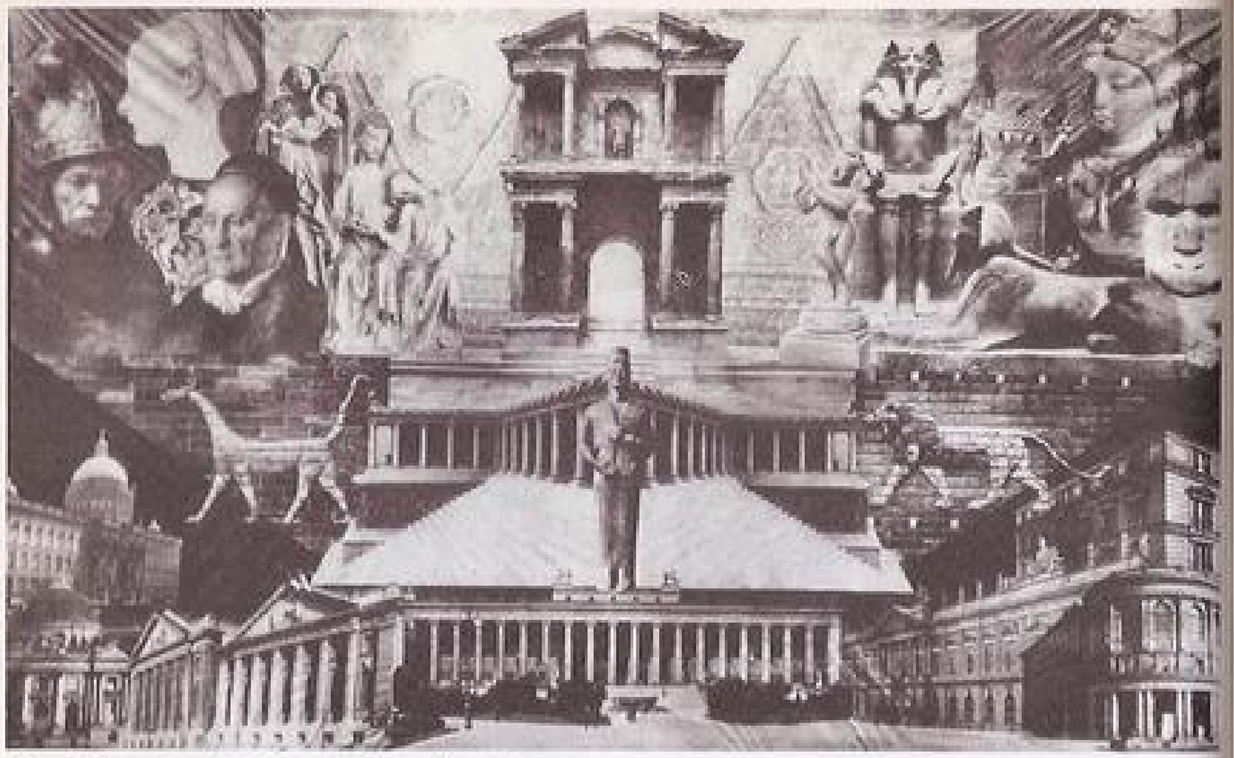


169. Mieczyslaw Szczuka, *Kemal Pascha*, 1924.

170. John Heartfield, portada de 1929.

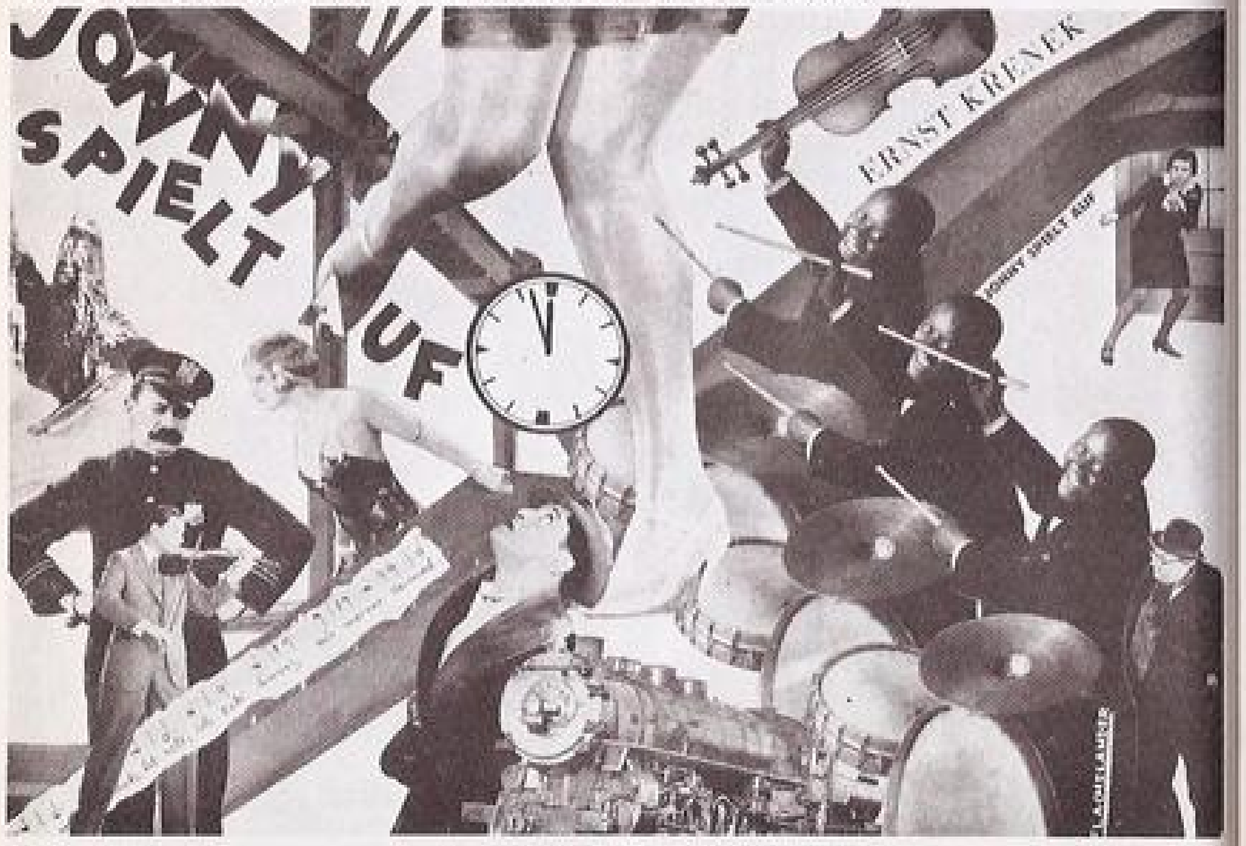
171. Berman, *Las dimensiones de la cabeza*, 1944.





172. César Domela, *Museos de Berlín*, 1931.

173. Cartel de Flachslander para la ópera de Krenek, *Jonny spielt auf*, 1927.



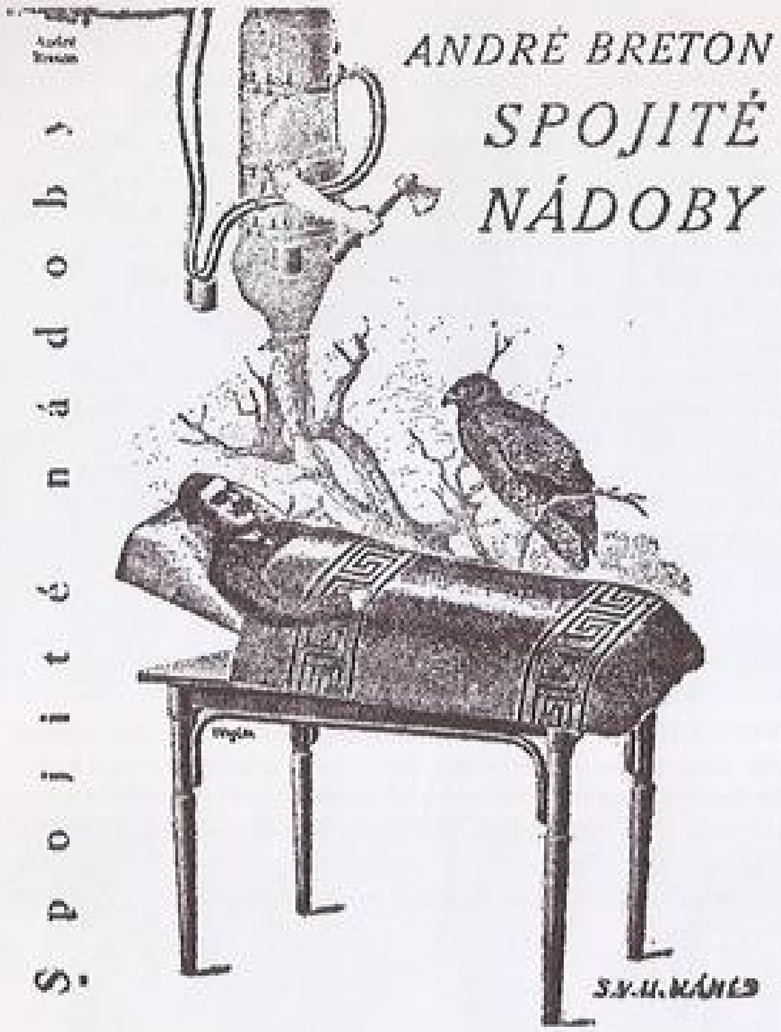
al combinarse. Es apoyado en sus ideales por Max Ernst y comienza a ocuparse intensivamente del montaje, al abandonar su actividad como escritor, al principio de la época nazi. Como Max Ernst, emplea predominantemente ilustraciones gráficas de viejo estilo, que descompone y mezcla al azar. Utiliza grabados de paisajes románticos y vistas de ciudades como fondo, pegando en ellas elementos extraños en proporciones arbitrarias. Imagina aventuras que erizan los pelos. En ellas el humor grotesco llega a veces hasta el límite del horror y la broma toma sentido profundo. Animales inofensivos adquieren tamaños gigantescos y provocan el pánico en casas, calles y plazas. Plantas y objetos se unen en extrañas metamorfosis. Las manos se independizan y ejecutan sugestivas acciones. Ojos y orejas vigilan secretos procesos.

Roh construye sus montajes descomponiendo conscientemente las estructuras gráficas y las partes con luz y sombra. Introduce y combina elementos heterogéneos, de forma que las costuras en que nacen las tensiones, permanezcan visibles. Trata de mostrar las relaciones, que en un mundo fragmentado mantienen las partes en sí intactas. Ve el principio del montaje, también en la estructura de la familia y el Estado, cuyo buen funcionamiento reposa, para él, en que los distintos miembros del conjunto conserven su independencia.

Checoslovaquia

ADOLF HOFFMEISTER (1902), el reconocido gran maestro del collage checo, puede considerarse sólo un surrealista por su estrecha relación con los grupos de adeptos a él, de París y Praga. El interés y el talento de Hoffmeister se concentran desde el principio en las caricaturas, y hay pocos escritores y artistas de renombre cuyos rasgos no haya plasmado con agudo humor. En 1927 dibuja en París a los surrealistas Soupault y Ribemont-Dessaignes, así como a los colabora-

Adolf Hoffmeister, *Esfera y Cruz*, 1928.



Toyen, cubierta-collage para *Los Vasos communicants*, de André Breton, 1935.

dores de la revista *Le Grand Jeu*, entre los que está su compatriota Sima. En noviembre de 1928 tiene lugar una exposición de sus *caras*, en la Galerie d'Art Contemporain del Boulevard Raspail. A partir de 1928, Hoffmeister añade elementos de collage sueltos en algunos retratos, ilustraciones o textos recortados, que caracterizan a los representados de una forma seria o burlona. En su dibujo *Esfera y cruz*, de 1928, el humorista inglés G. K. Chesterton se eleva por los aires con un pie sobre una cruz y un mapa mundi en su barriga.

Un retrato de George Grosz, de 1930, nos demuestra que Hoffmeister también conocía a los dadaístas berlineses. En 1934 viene a París la exposición de fotomontajes de John Heartfield, en la Maison de la Culture, quedando vivamente impresionado por su agudeza e impacto políticos. Pero sus preferencias se dirigen hacia los surrealistas, como Max Ernst, cuyo retrato titula *Primer collage*, en el

que pega un libro, una jaula de pájaro, un revólver y dos niñas durmiendo. En el dibujo de Aragon añade, en cambio, sólo una bandera roja simbólica. En el de Ilia Ehrenburg, agrega una estrella roja a la bandera. Otros escritores soviéticos tienen derecho a representaciones con más colores. El retrato de Boris Pasternak, sobre el que pega su fotografía, está dibujado en un cartón rojo y Tretjakov aparece vestido con un papel verde lleno de caracteres chinos, abrazando una vista en color de una ciudad china. A pesar de que Hoffmeister está, a principios los años treinta, en relación con Styrsky, Toyen y Nezval, como demuestran sus retratos, permanece lejos del grupo surrealista, al que en 1934 se unen Teige, Biebl, Makovsky, etc. Este grupo mantiene un vivo contacto con París. Styrsky y Toyen, que han vivido los comienzos del movimiento, contribuyen a difundirlo trabajando ellos mismos en la tendencia surrealista.

Toyen, cubierta-collage para *Cadenas de la suerte*, de Nezval, 1935.

HINDRICH STYRSKY se dedica intensamente al collage, que ya había practicado anteriormente. En 1934 realiza una serie de 60 collages titulados *Stekovaci Cabinet*, lo que se puede traducir como «Departamento de mudanzas». La mudanza consiste en la disgregación de los distintos objetos y su recomposición en su caos policromo. Une ilustraciones recortadas de cualquier tipo en composiciones, en las que la proporción varía tan arbitrariamente como la distancia. Styrsky se recrea en los inventos grotescos: dos grandes zapatos ejecutan acrobacias sobre una bañera, una máquina de coser flota sobre un campo de batalla, dos piernas de mujer con elegantes medias se transforman en un sonrosado jamón, un pedazo de pastel está cosido sobre el dedo gordo de un calcetín, etc. Mientras que la mayoría de motivos se presentan sin fondo o en un espacio vacío, Styrsky utiliza a veces como tal impresiones policromas banales y *Kitsch*, que ilustra al estilo de Marcel Duchamp, añadiendo algunas cosas. En otros casos, pega —imitando a Max Ernst— ilustraciones de aparatos ortopédicos o dibujos de anatomía. En la portada de una publicación surrealista de 1933, transforma una situación amorosa en una auténtica escena de horror. El primero de abril, la revista *Světozor* edita un número especial, humorístico, lleno de fotomontajes firmados por Styrsky, Teige y otros, con nombres supuestos o modificados. Sus muy logradas composiciones, organizadas rítmicamente, demuestran la habilidad que poseen los jóvenes artistas de Praga con esta técnica. Entre sus maestros figura sin duda John Heartfield, emigrado en 1933 a Praga y que publica semanalmente montajes fotográficos políticos en la prensa de izquierdas.

KAREL TEIGE (1900-1951) llega a nuevas formas surrealistas del montaje fotográfico que sobrepasan la chanza y la sátira. Como incitador ideológico del grupo de artistas progresistas de Praga, ha participado en todas las etapas de la evolución del collage. En 1927-1929 diseña las portadas de la revista *Red*, al estilo de los primitivos *poemas-collage*. En ellas, las partes pegadas y montadas están dispuestas en una moderna compaginación tipográfica. Como Styrsky y Toyen, realiza cubiertas para los libros de Breton, *¿Qué es el surrealismo?*, de 1935, y de Nezval, *La mujer en plural*, de 1936.

En 1936, tras múltiples actividades en publicaciones, Teige comienza a efectuar fotomontajes de carácter privado, de los que sólo un estrecho círculo de amigos está al corriente y que continúa hasta su muerte. Forman una sucesión continua de visiones fantásticas con las que se libera de la opresión de la vida cotidiana. En ellas utiliza ilustraciones de revistas en las que pega fotos y reproducciones recortadas. En calles y paisajes surgen apariciones de grandes dimensiones: fotos de desnudos descompuestas, forman torsos esculturales que deambulan por lugares vacíos (fig. 121); brazos y piernas unidos en pasos de baile, forman candelabros que se transforman en gigantescos objetos de culto. Los cuerpos son atravesados por objetos, sufriendo transformaciones de pesadilla. Elementos naturales y metafísicos, erotismo y humor negro, se combinan en estas obras en las que Teige agota las posibilidades del surrealismo.

Junto a los collages y montajes, aparecen en la Praga de los años treinta relieves y obras plásticas de materiales heterogéneos. Una conferencia que pronuncia Breton en 1935 sobre *La situación surrealista del objeto*, refuerza el interés por tales creaciones. El escultor VICENC MAKOVSKY (1900-1966), que desempeña un papel activo en el grupo surrealista, emplea ya en 1929-1930 nuevos

e inhabituales materiales. En el relieve de una mujer tendida, coloca entre bloques abstractos una barra de hierro y una plancha metálica cubierta de verdete. Tras unas esculturas en piedra de motivos oníricos, como *Muchacha con niño*, de 1933, Makovsky realiza relieves de yeso que pinta con colores sucios y a los que añade retales, cuerdas y otras cosas.

Los experimentos extraños e independientes con materiales diversos los acomete ZDENĚK RYKR (1900-1940), que no está en contacto con el movimiento surrealista. Cuando en 1934 monta objetos con residuos recolectados, está bebiendo en las fuentes de Schwitters. Son huesos, harapos, hojalata, vajillas rotas, figuras de yeso trituradas, plumas, hojas, periódicos viejos, papeles y toda clase de ilustraciones. La revuelta se acalla pronto y vuelve a la sensatez artística. En 1935, en una serie de relieves que Rykr titula *Orient*, agrupa piedrecitas, tiras de papel estrechas, maderitas e hilos, como fondo de composiciones, que irradian una poesía natural. Les siguen los *Vidrios*, de 1936, *assemblages* de materiales diversos que dispone entre placas de cristal. Junto a pedazos de papeles arrugados, pajillas, restos de tela y cordeles, surgen primitivas figuras humanas, animales y viviendas que recuerdan el mundo prehistórico de las pinturas rupestres (Ill. 135). Otros ven en Rykr al precursor del *Art brut* lanzado por Dubuffet. Viaja a París en 1936 y toma parte en el «Salon des Surindépendants» y en 1937 en la exposición colectiva de la Galería L'Equipe. En Praga expone en 1938 con los artistas franceses Léger, Masson, Lurçat y Delaunay, con los que ha mantenido contacto en París, evitando al parecer a los surrealistas.

Durante los años de la guerra, los surrealistas de Praga sólo pueden continuar sus actividades ilegalmente y editan sus publicaciones en pequeños tirajes para el círculo de amigos. Styrsky emprende en 1941, un año antes de su muerte, una nueva serie de collages llamado *Cardenales*, en la que caricaturiza con mordiente agudeza a los nobles de la Iglesia de Francia, Alemania, Norteamérica, etcétera. Toyen edita, en 1946, dos series de dibujos realizados durante la guerra, *El tiro* y *Escóndete, guerra*, impresiones visionarias sublimadas. Para Marcel Jean estas composiciones de elementos aislados forman *collages dibujados*. De nuevo encontramos elementos pegados en *Ley de la Naturaleza*, de 1946, con un elevado edificio, junto a cuyas ventanas abiertas se eleva una escalera hasta el tejado. En los espacios interiores y exteriores dispuestos como escenarios, tienen lugar escenas oníricas en las que aparecen ilustraciones pegadas junto a detalles pintados (fig. 136).

Dinamarca

Como el checo Rykr, el danés HENRY HEERUP (1907) pertenece al tipo de artista que huronea, al igual que Van Gogh, en los basureros y montones de desperdicios, encontrando materiales utilizables en todo lo que tiene forma y color. La obsesión de coleccionista, que comparte con Schwitters, se muestra en su más temprana juventud, recogiendo las entradas multicolores tiradas por los espectadores de un circo. En 1927, estudiando en la Academia de Artes Plásticas de Copenhague, se le ocurre, un buen día, llevarse una barra de cortinaje. Estudia pintura, desarrollando un estilo personal y expresivo de colorido popular. Practica

también la escultura, con la desaprobación de sus profesores. Descubre que en los bloques de piedra se ocultan misteriosas figuras, y puebla su jardín, con su propia mano, de gnomos y duendes. Pero de sus correrías en bicicleta a través del país, trae flores, hojas, plumas y sobre todo trastos viejos, a los que no puede resistirse. Con ellos organiza un depósito personal de materiales para futuras obras.

En 1930 realiza pequeñas esculturas que adorna con sus hallazgos. Comienza por un mono que modela en el zoo y al que coloca, en casa, canicas verdes y azules, porque «encontraba algo a faltar» en él. Su objetivo consiste en «combinar algo plástico y algo pictórico, provocando contrastes de materiales». Coloca sus figuras de barro sobre pedestales, hechos con fragmentos rotos de tubos unidos con grandes clavos curvos. Junto a una *Mujer con niño sentada*, eleva un monumento de ganchos de hierro, casquillos y tuercas, añadiéndole una concha rota. Corona la cabeza de *Pan* con piñas de abeto. Una de sus más sorprendentes composiciones es un relieve en el que clava un guante de punto gastado bajo una cabeza de niño modelada y los envuelve con una cinta de hierro (fig. 135).

En los años 1934-1937, Heerup toma parte en las exposiciones de «Linie», grupo al que pertenecen Richard Mortensen, Ejler Bille, Egill Jacobsen y Carl Henning Pedersen. Posteriormente entra en el grupo «Cobra», pero en el fondo sigue su propio camino independiente de las corrientes de moda. Durante los años de la guerra y bajo la ocupación alemana de Dinamarca, surge un amargo sarcasmo en los cuadros de Heerup. En 1941 realiza el austero busto de madera, *Cristo con la corona de espinas*, hecho de cuerda enrollada, flores de alambre y ensamblajes metálicos. Más pujante y movido resulta *Muerte de segador*, de 1943, que blande una vieja pata de silla como guadaña y llega en un vehículo, al que están fijados un guardabarros doblado y la rueda de madera de un cochecito de niño. En el mismo año, Heerup compone lúgubres máscaras de animales. Utiliza para ello viejos muebles, en los que clava botones y pomos, los monta sobre una escoba o los corona con un sacudidor de alfombras. Construye *Pavos* con nudos de raíces, duelas de tonel, mangueras y tela metálica, a los que siguen otros fantásticos animales de trapos viejos multicolores, que aguantan la lluvia y el sol en su jardín. En las obras más recientes se expresa con una poesía alegre e infantil, como en el relieve *La muchacha gaviota*, de 1955, cuyo cuerpo de pájaro está lleno de plumas blancas de gaviota y sobre su sonriente cabeza de muñeca lleva un tamiz de cocina deformado. En *Pueblo*, de 1960, un gallo multicolor reina sobre un montón de desperdicios con jarrones, herraduras, piedras, botellas y cadenas, situado junto a un campanario de madera. Mientras que Heerup es ampliamente conocido como pintor y escultor, en cambio sus *Modelos de desperdicios* apenas han traspasados las fronteras de Dinamarca. Es precisamente por ellos que el genial coleccionista de harapos, que sabe dar nueva vida a cada pedazo de material usado, merece un lugar entre los precursores del Pop Art.

El verdadero surrealismo se manifiesta por primera vez en Dinamarca en una exposición de arte cubista y surrealista que tiene lugar en 1935, en Copenhague, y en la que toman parte, además de los artistas locales, huéspedes suecos y franceses. El movimiento se consolida bajo la dirección de los pintores W. Bjerke-Petersen y Freddie, y la revista *Konkretion*, de la que aparecen cuatro números de 1935-1936, contribuye notablemente a ello.

WILHELM FREDDIE (1909), que suministra durante los años decisivos tanto material a las crónicas de escándalo que Dalí apenas puede competir con él, empezó con obras constructivas muy austeras. Conserva un relieve en madera de 1927-1928, que es una composición objetiva de rectas, rectángulos y circunferencias, a la que los tonos amarillos, marrones, grises y azulados dan un cierto calor. Un listón y un pedazo de marco clavados en un collage de 1928, nos hacen pensar en los primeros cuadros de Vordemberge-Gildewart. Los primeros síntomas del surrealismo los encontramos en un collage de diversos materiales de 1933, *Nocturne*, en el que pega la fotografía recortada de una mano sobre un bloque de madera, junto a formas abstractas de cartón ondulado y papeles arrugados; la mano iluminada proyecta la sombra de una inquietante época.

El montaje *Inspiración salomónica*, de 1935, es completamente surrealista y está basado en una reproducción en color del *Juicio salomónico*, de Rubens, en el que Freddie pega grotescos elementos que lo transforman. Una madre sostiene un caballo en su regazo, unos bestiales ojos saltones tapan las bocas, un gran vaso de vino cubre a un cura y en el centro una fotografía de unos lóbulos pulmonares forma unas fauces abiertas. Estas adiciones tienen por objeto demoler el pathos barroco del cuadro.

En 1936 comienza a realizar objetos, en los que Freddie sigue el ejemplo de Dalí. Entre ellos tenemos un enorme busto femenino, *Sex-Paralysappeal*, la inofensiva *Muchacha italiana*, que introduce su nariz en un guante de goma, y un retrato enmarcado del artista colgado de una soga, en el que clava un barquito. En 1936 Freddie es invitado a la «Exposición Surrealista Internacional» de las New Burlington Galleries de Londres, pero sus obras son confiscadas por la aduana inglesa, que las considera atentatorias contra las buenas costumbres. La intervención de la comisión organizadora evita en el último momento que las obras sean quemadas, sino devueltas a Copenhague. Freddie experimenta una mayor desventura al año siguiente, cuando la policía confisca sus obras «Sex-surrealistas» en la abertura de una exposición en Copenhague. Se trata de dos cuadros y un objeto, *El pupitre de Zola*. Es un maniquí montado en horizontal con un pie y sobre él vemos un revólver y un tintero con una pluma, del que pende una botella en la que nada una muñequita de celuloide. Freddie oculta el revólver durante el interrogatorio policial, a pesar de lo cual es condenado a diez días de cárcel por pornografía, de los que sólo cumple la mitad, y sus obras son entregadas al Museo del Crimen de la policía. Por si no fuera suficiente, la Embajada alemana de Copenhague eleva una protesta contra su cuadro, *Consideración sobre el amor a lo anti-nazi*, en el que Freddie ha pegado un retrato de Hitler. Ello le representa la prohibición de entrar en Alemania.

A veces Freddie se recrea aumentando lo absurdo de sus creaciones con los correspondientes títulos y textos. En un relieve de 1937, en el que vemos un extendedor de calzado descompuesto y un zapato de muñeca rigidificado con yeso, coloca el texto: *Los zapatos rosas de Mrs. Simpson, trenzados con tomillo en flor, viajan solitarios por el tramo PLM (Paris-Lyon-Méditerranée). Creer que las sociedades corales de las pequeñas ciudades de guarnición cantaban «La Madelon», sería profanar la solemne misión de los zapatos rosas. La Torre Eiffel, Buckingham Palace y la Estatua de la Libertad, tarareaban la melodía que paró todos los relojes del mundo* (fig. 137). En un montaje también de 1937, están repartidos textos e

ilustraciones recortadas, un retrato de Freddie, dos piernas de mujer enfundadas en unas medias, fragmentos de desnudos, una fotografía de periódico de un soldado muerto, todo ello sobre la fotografía de una placa alveolar de fibra de madera. En él cuelga un letrerito con el título: *Saca el tenedor del ojo de la mariposa.*

En 1944 Freddie se libra de la persecución de los ocupantes alemanes huyendo a Suecia. Se establece en Estocolmo, donde reside hasta 1952, continuando en la línea surrealista. En los cuadros de esta época, las representaciones adquieren formas simbólicas que recuerdan el mundo mágico de Brauner. A partir de 1955 practica una pintura pastosa y abstracta, en la que de nuevo aparecen elementos en collage. En el cuadro *La pareja tras nosotros*, de 1960, pega ilustraciones recortadas de un típico espíritu surrealista, y el *Retrato de Richard Wagner*, de 1961, está recubierto de colgadores, con lo que resurge el viejo sarcasmo.

Inglaterra

En Inglaterra no es posible separar las distintas tendencias presentes en la evolución artística de entreguerras. Cuando la joven generación inglesa, largo tiempo aislada, busca en los años treinta el contacto con los movimientos europeos, recupera apresuradamente las etapas perdidas. Pintores y escultores como Ben Nicholson, Barbara Hepworth, Ceri Richards y otros, van a Francia y descubren en Picasso y Braque las raíces cubistas de su arte. El intercambio con el constructivismo comienza con la emigración alemana del principio de la época nazi. En 1934-1935 llegan a Londres Gropius, Moholy-Nagy y Gabo. La influencia del arte abstracto se refuerza al unírseles, en 1938, Mondrian. Por otra parte, Penrose y otros conocedores de la vida artística parisina, transmiten a sus compatriotas los caminos y objetivos del surrealismo. A menudo son los mismos artistas que siguen una tendencia tras otra, los que las unen con las tradiciones propias imprimiéndoles un carácter inglés. Con las tendencias llegan también las técnicas y en pocos años aparecen numerosos collages, en los que se reflejan los más diversos precedentes estilísticos.

Los primeros collages de procedencia inglesa, de los que tenemos conocimiento, se encuentran en los cuadros de EDWARD BURRA (1905) de finales de los años veinte. La pintura de Burra adquiere en esta época un carácter surrealista, en el que se percibe la influencia de Dalí y de la pintura «vorticista» de Wyndham Lewis, pero el collage se remonta probablemente a ejemplos anteriores. En la temática de los cuadros, en los que Burra representa escenas de bajos fondos, locales nocturnos, burdeles de marinos y tabernas, no sólo se nota la presencia de George Grosz, sino la influencia de los primeros cuadros de Otto Dix, cuyos tipos groseros, caricaturizados, están muy cerca de los de Burra. Al igual que Dix, Burra introduce al principio pocos elementos en collage entre los detalles figurativos pintados. El chocante realismo que poseen las partes pegadas en las obras de los dadaístas berlineses, se pierde en la fantasía surrealista de Burra.

En 1933 aparecen, sorprendentemente, algunos collages aislados en la pintura de BEN NICHOLSON (1894). Están en relación con el giro hacia los cuadros cubistas, que ha suscitado sobre todo Braque. En bodegones de 1932, que Nicholson pinta en Francia, trata de desarrollar las estructuras espaciales de la

manera cubista, a partir de la estratificación de las superficies, y como ellos, coloca palabra y textos pintados como elementos planos. En un bodegón de 1932, la inscripción *Talc de Coty* sobre una etiqueta de un frasco, ocupa la zona geométrica central. Un periódico con el título *Journal de Rouen* pintado, separa el cuadro del fondo en otro bodegón.

Nicholson nos explica, en sus *Anotaciones sobre arte abstracto*, cómo realizó *Au Chat Botté*, el cuadro más impresionante de los de este tipo.[3] El título en letras rojas brillantes se le ocurrió ante el escaparate de una tienda en Dieppe, pareciéndole en su escaso conocimiento del francés, especialmente misterioso. Despertó en él recuerdos de infancia relacionados con el cuento del gato con botas, y en esta inspiración poética vio ante sí el cuadro descompuesto en tres capas: en el cristal del escaparate, que nos aparece como tal por las letras sobre él impresa, se reflejan los objetos que están a su espalda y a través de ellos percibe, en un tercer plano, las cosas situadas sobre una mesa, que ejecutan una especie de ballet, constituyendo el punto central del cuadro. «Estos tres planos y todas las superficies acompañantes son intercambiables, de manera que no puede decirse lo que es real o irreal, lo que está reflejado o no, haciendo de todo ello un mundo fantástico en el que se puede vivir.» La inscripción «Au Chat Botté, Dieppe», se encuentra también en un bodegón-collage del 27 de enero de 1923, en el que los papeles impresos pegados refuerzan el carácter irreal. Los objetos han sido recortados de periódicos, como una copa, una fuente con pescados, y un plato está hecho con puntillas de papel. Sobre todos estos papeles, pinta sombras que dan una sensación indeterminada de profundidad. En el tejido de contornos lineales y de texturas finas y multicolores, los elementos pegados pierden todo su contenido real. Nicholson nos dice en sus *Anotaciones*, que por esta época, aunque se sentía ligado a la forma de los objetos, ya poseía la libertad de considerarlos desde cualquier lado, pasando el color de un objeto a otro según su propia iniciativa.

Nicholson realiza en 1933 dos collages más, en los que pega el título del periódico *Le Petit Provençal* (fig. 138). En uno de ellos, una cabeza de contornos sobre un fondo rayado aparece como una alucinación, tapando los recortes de periódico. En el otro, un periódico, una tapicería rayada y una postal española forman una composición de rectángulos, uno de los cuales muestra los contornos de un *retrato simultáneo* tumbado, un elemento casi mítico en las representaciones objetivas. En la ordenación de superficies horizontal-vertical, se anuncian ya las próximas obras abstractas. A finales de 1933 produce los primeros relieves blancos de rectángulos y circunferencias, en los que las formas resaltan únicamente por luz y sombras. Nicholson las recorta de cartones sobrepuestos o de placas de fibras duras, eliminando alternativamente una o varias capas y produciendo finísimos desniveles. En algunos casos procede al revés: recorta primero los elementos y luego los compone. En un retablo de 1940, pinta por vez primera en el esquema de superficies un sistema numérico y un billete de autobús. En 1942 pega en un cuadro un billete, recortes de periódico y dos cartelitos con la cifra «593». En otros collages, apenas posteriores, añade cartón fibroso, un pedazo de estameña y un pequeño papel estampado, colocando como firma su nombre recortado de una tarjeta de visita. A pesar de su precisión matemática, Nicholson siempre logra introducir una pizca de desconcierto a través de la sutil dosificación y acuerdo entre forma y color, envolviendo sus composiciones con un hábito de poesía.

También en los primeros collages de JOHN PIPER (1903) se reflejan los precedentes cubistas. En el *Collage de la cabeza negra y las flores*, de 1933, se encuentran un paquete pintado de «Gauloises» bajo un florero. En el paquete de tabaco está pegado el precinto de los impuestos, uno de los elementos típicos de los *papiers-collés* cubistas. El perfil negro de la cabeza está punteado y en la acuarela *Casetas de la playa*, unas puntillas de papel de pastelería forman una cortina «naturalista» en una ventana abierta. En este procedimiento, de no pintar las cosas sino sustituirlas por los correspondientes materiales, realiza en el mismo año una serie de sorprendentes cuadros relacionados con la costa, en los que dominan los elementos del collage. Los recortes del catálogo de un comercio de acuarios, estrellas de mar, peces, moluscos y corales, cubren el fondo, atravesado por otros pintados sobre zonas de color. Sobre el fondo se levantan rocas y arrecifes de periódicos y papel de embalar. Por el cielo pasan nubes de papeles lisos o jaspeados y unas grandes letras impresas indican la presencia de una posada solitaria. En los áridos paisajes, sumergidos en colores pálidos y sucios, los elementos de collage verdaderos o imitados traen a la superficie un oculto campo de vitalidad.

Piper dice sobre estos cuadros: «La abstracción pura está subalimentada. Debería estar permitido llenar una playa vacía de latas, botellas rotas, objetos descoloridos, cajas, zapatos playeros impregnados de agua, pieles de plátano, peces de cúter, gaviotas muertas, partes de latas de conservas con la inscripción «cara superior», pedazos de linóleo de motivos pálidos, corroídos por el agua.» Tras estas series de collages, Piper pasa a una pintura abstracta más severa. En 1934 comienza sus relieves, en los que monta listones blancos o de color y barras metálicas, unidos por articulaciones circulares o por placas perforadas, formando composiciones de superficies geométricas planas. En otros, Piper coloca lienzos sobre madera, recortando de ellos ciertos trozos de finos contornos, como Nicholson en sus relieves, llenando los espacios libres de colores que encajan en la composición pintada en aquéllos. En algunos casos el lienzo está desgarrado por uno de sus lados, perfilándose un contorno nervioso entre las precisas formas. Piper logra de esta forma sutiles desniveles, que dan la impresión de un escalonamiento en profundidad que acentúan los elementos dispuestos oblicuamente. Los rectángulos, trapecios y semicírculos se entremezclan en estas composiciones y algunos colores aparecen como ventanas sobre el fondo oscuro o blanco. Piper utiliza papeles de distintos colores y motivos para sus bocetos, multiplicando las texturas, franjas, sombreados y rayados que ejecuta con la mano (fig. 139).

En la misma época de Piper, su vecino del barrio londinense de Hammersmith, CERI RICHARDS (1903), comienza a realizar relieves de tendencia abstracta. En 1933 toma parte en la exposición «Abstractos-Objetivos» de la Galería Zwemmer, pero el arte de las relaciones puras entre forma y color, en el que buscan Nicholson y Piper su salvación, le es tan extraño que no puede seguirlos. Acude a nuevos medios de expresión plásticos y los emplea de una manera propia y algo romántica. En 1934 compone pequeños cuadros murales, con formas de madera sencillas, láminas metálicas o cartones, entre los que introduce un dibujo que indica un teclado o una partitura, convirtiéndolos en «temas musicales». Las tendencias surrealistas se anuncian ya en las formas de los pájaros que aparecen en sus

relieves pintados de 1936. Toman forma definitiva en *Dos mujeres*, de 1938, de la Tate Gallery, una de ellas pintada y la otra en relieve; tienen forma de jarrones barrocos que recuerdan a Sutherland. *La vendedora inconstante* sufre una metamorfosis humorística. Richards la adorna con los materiales más vistosos: una cuerda rodea, a modo de toca, el tablero blanco de la cabeza, en su pecho alardean dos rosetones, el uno de cuentas de collar, el otro adornado con una corona de botones de nácar y delante se abre como un abanico una plancha perforada, sujeta con un cordel a los listones del fondo.

La gran ola surrealista comienza en Londres con la Exposición Internacional de las New Burlington Galleries, en junio de 1936. En ella toman parte 68 artistas de catorce países. Los ilustres precursores, Brancusi, Marcel Duchamp, Arp, De Chirico, Picasso, Picabia, Klee y Man Ray, preceden a la joven generación de verdaderos surrealistas, representados con obras de todo tipo, cuadros, dibujos, esculturas, collages y objetos. París da el tono, mientras Breton, Eluard y Dalí dan conferencias y son merecidamente elogiados. E. L. T. Mesens organiza la sección belga y el pintor danés W. Bjerke-Petersen la escandinava. El comité inglés, al que pertenecen el promotor de la exposición Penrose, Herbert Read, Paul Nash y Henry Moore, procura que los artistas nacionales estén bien representados. Un gran número de participantes, entre los que se encuentran Humphrey Jennings, Ruppert Lee, Merlyn Evans y Eileen Agar, se unen en esta ocasión formando el grupo surrealista de Londres, sobre cuyos fines nos informa el *International Surrealist Bulletin* de setiembre de 1936.

En ésta y en las exposiciones siguientes destaca PAUL NASH (1889-1946), que ha llegado al surrealismo por su propio camino. Comienza efectuando tomas fotográficas de sus viajes a Francia, España y Marruecos, que continúa después en Inglaterra. Así descubre cosas en la naturaleza que, como él dice, despiertan visiones oníricas y que sacadas de su contexto habitual, adquieren otras inesperadas significaciones. Nash descubre cosas en los paisajes costeros ingleses y al borde del mar, que le inspiran peculiares objetos: nidos de pájaros y ramas que se transforman en *Hogares sin manos*, y de los cantos rodados por el agua nace *Nido de piedras salvajes*. En la exposición de la London Gallery de 1937 Nash está representado en todas las secciones con objetos «interpretados» y «oníricos», collages-objeto y «utensilios cotidianos». Pero Nash ha realizado un gran número de auténticos collages, de los que sólo pueden encontrarse algunos. En la «Exposición Internacional» de 1936 muestra un *Paisaje* en gran formato, en el que los pedazos de corteza de pino, pizarra y la parte interior de un sobre, se convierten en las estructuras de un paisaje. Encontramos también dos collages en el catálogo de una exposición de acuarelas, dibujos, collages y objetos suyos que tiene lugar en 1937 en la Redfern Gallery. Se trata de un autorretrato de 1934 y del *Retrato Lunar Hornet*, que está reproducido en la revista *Axis*. Nos muestra un mapa atravesado por cadenas montañosas y monstruos gatunos, a los que cubre la cabeza con papel oscuro y coloca una raíz a modo de rabo (fig. 140).

ROLAND PENROSE (1900), que cuenta entre los amantes y coleccionista de collages y objetos, se dedica también personalmente a ambas especialidades. Tiene un gran éxito en la exposición de 1936 con el objeto *El último viaje del*

SURREALISM

CATALOGUE · PRICE SIXPENCE

Catálogo de la Exposición Surrealista de Londres, 1936.

capitán Cook, un globo terráqueo de alambre encerrado en un busto femenino. En 1937 Penrose realiza una serie de collages para los que emplea postales de color, que extiende en forma de abanico o que une como el espejo y su imagen. Así surgen extraños paisajes mediterráneos con veleros, rocas, urnas, muchachas vestidas con indumentarias solemnes, etc., que entran en movimiento continuo por repetición rítmica de los motivos. A veces los campos del cuadro están unidos por los rayos de una invisible «cámara oscura». Entre las ilustraciones encontramos «decalcomanías», manchas de color de gouache y tinta, cuyos contornos imprecisos contrastan con la claridad de las vistas de las postales.* En los collages que Penrose realiza en París en 1938, dibujo e ilustración se unen en fantásticas composiciones. *En Miss Sacré Coeur*, pega postales de la iglesia de Montmartre sobre el seno de una figura negra de mujer; un rey oriental con alas está sentado sobre una Luna creciente que circunda su cabeza y su mano extendida está hecha de postales recortadas de la Torre Eiffel.

EILEEN AGAR (1901) es uno de los miembros más activos del grupo surrealista. Presenta constantes ideas y ocurrencias, con las que sorprende a su entorno. Pasa en París sus años de estudio entre 1928 y 1930, permaneciendo en contacto cordial con el círculo de Breton y en especial con Eluard. A principios de los años treinta pinta algunos cuadros abstractos, pero es el surrealismo el que enciende su verdadera fantasía, que se manifiesta en múltiples collages y objetos. Una de sus primeras construcciones está montada con los raíles rojos de un tren de juguete, formando pequeños compartimentos verticales. Otro objeto de 1936 reproducido en la portada del catálogo de la Exposición de Objetos de la London Gallery, muestra el *Ángel de la Anarquía* adornado con puntillas, plumas y mechones de pelo, entre dos figuras de alambre que llevan una hoja y un pomo de puerta

por cabeza, respectivamente. No menos grotesco es el grupo de *David y Jonathan*, publicado en el londinense *Bulletin International de Surréalisme*. Pero Eileen Agar realiza collages desde 1936, en los cuales se acoplan formas y materiales con mayor armonía. Recorta perfiles y los rodea de *precious stones*, gemas y piedras ornamentales que recorta de un catálogo de su esposo. En *Mujer leyendo*, pega una silueta con un periódico y extiende sobre ella una rama de ortiga en flor (fig. 143). Durante la guerra pierde su juguetona alegría, pasando a una configuración más dura. En el retrato del *Aviador*, de 1940, encontramos reminiscencias cubistas, y un relieve de 1942, en el que aparece un cordón con lacre rojo tensado sobre una forma blanca, nos hace pensar en Arp. Más tarde Eileen Agar recupera su tendencia a lo fantástico, con la que crea, aún hoy, divertidas obras. Por lo demás, resulta difícil encontrar muchos ejemplos de collages surrealistas en Inglaterra.

Los artistas londinenses se han esparcido por todo el mundo y muchos prefieren no hablar de sus obras pasadas o no saben lo que ha sido de ellas. JOHN BANTING (1902) no recuerda los cuadros y objetos que envió a la Exposición Internacional de 1936, sin embargo puede describir una construcción que realizó en París en 1925 y a la que añadió una bolita, una varilla de vidrio y un cordel. Posee dos fotomontajes de la época surrealista con atletas, formando un tronco de árbol en uno de ellos y en el otro cubre con gran colorido un torso femenino de *papier-maché*. Otros fotomontajes se citan y reproducen en distintas publicaciones surrealistas. Herbert Read reproduce en su libro *Surrealism*, de 1937, el cuadro *Marcus y Spencer en un jardín japonés*, de 1930, de LEN LYE, que lo expuso en el mismo año en las New Burlington Galleries. En él aparecen recortes de fotografías pegadas sobre unas manchas pintadas. En la cubierta de *A Short Survey of Surrealism*, de David Gascoyne, publicado en Londres en 1935, encontramos un collage que podría ser del autor del libro, que toma parte en diversas manifestaciones surrealistas. Pares de palomas y manos unidas se disponen a lo largo de una línea en perspectiva. El catálogo de la Exposición de Objetos de la London Gallery de 1937, presenta collages de ROBERT BAXTER, uno de los cuales, *Perspectiva de pájaro*, permanece en poder del artista (fig. 142): Muestra un paisaje con fotos y reproducciones pegadas, que ilustran la evolución del arte y la técnica desde la antigüedad hasta los nuevos tiempos.

Durante la guerra, los surrealistas, que permanecen en Londres, estrechan sus contactos y admiten nuevos miembros. Recomienzan el juego del *cadavre exquis*. En 1940 entra en el grupo, CONROY MADDOX (1920), que ya tenía relación con los surrealistas de París. Antes de la guerra inicia sus *collages-paintings*, en los que pega ilustraciones sobre paisajes o espacios vacíos, que adquieren por ello dimensiones de pesadilla y tensiones dramáticas. Mucho menos intimidante resulta *Inseguridad del día*, de 1940, en la que tres inofensivos ciudadanos pasean en un paisaje árido bajo las piernas de una pataleante criatura en pañales (fig. 144). En un cuadro posterior, *El almacén de las convulsiones*, reproducido en 1946 por la revista *Free Unions*, Maddox coloca fotos de desnudos femeninos que surgen de cajas similares a sarcófagos. La composición está basada en el contraste de las paredes desnudas y los cuerpos. Maddox, que actúa en Londres como crítico y pronuncia conferencias sobre arte moderno, continúa el collage hasta los años sesenta. Una serie que tiene como motivo los experimentos psiquiátricos del Dr. Charcot en la Salpétrière, nos demuestra la permanencia de

su temática primitiva. Otras obras reproducen aspectos de la civilización moderna en un estilo inglés de Pop Art.

En el cuaderno de *Free Unions*, editado por Simon Watson-Taylor, encontramos un dibujo de J. B. BRUNIUS (1906-1967). Se trata de *Ad nauseum*, de 1944, basado en un collage (fig. 141). En él se perfila en un paisaje nebuloso una cabeza masculina de blancas sienes y barba, que engulle un cuerpo femenino, cuyos brazos agitan velos y sobresalen por los ojos, y las piernas por la boca; la misma cara con los ojos abiertos está pegada sobre la frente. J. B. Brunius, director de cine francés, amigo de Luis Buñuel y René Clair, divulgó la frase: «Les collages forment la jeunesse». Antes de la guerra realiza numerosos collages, hoy perdidos.

Free Unions publica *La partitura completa acabada*, de E.L.T. Mesens: dos páginas de una partitura con notas aladas y empavesadas, en las que Mesens dibuja manos y pega ilustraciones recortadas de instrumentos —incluida la boca que sopla un clarinete— y pequeñas viñetas impresas. Su primera versión aparece en 1943 para el tomo de poesía *Troisième Force*, a cuyas *Pièces détachées* pertenece un collage en doble edición: en una impresa en negro sobre blanco y en la otra en blanco sobre negro, con un sistema de coordenadas alfabético en el que están pegadas dos figuras masculinas en ropa interior de punto, cuyas miradas se fijan en un objeto en forma de poste kilométrico. Mesens emigra a Londres en 1938, asume la dirección de la London Gallery y de 1938 a 1940 edita el *London Bulletin*. Intenta activamente mantener vivo el movimiento surrealista y en 1945 organiza la primera exposición posterior a la guerra, llamada «Diversity Surrealist».

En 1954 inicia un nuevo período de collage, que desde entonces le absorbe completamente. Produce obras, en las que las tendencias surrealistas se combinan con las corrientes contemporáneas. Al principio son elementos del cuadro más o menos neutros, líneas de texto impreso, hojas de calendario, billetes de tranvía, etc., dispuestos en un orden geométrico, aunque nunca esquemático. Mesens aligera estas composiciones con papeles de seda de motivos suaves y añade alegres manchas de color. Siguiendo la tendencia general, evoluciona hacia formas más libres y movidas. Rasga y arruga periódicos y papeles o los quema, para obtener collages con paisajes de contornos quebrados. Para *Jardín deprimido*, emplea cartón ondulado que embebe con colores-gouache, y en *Espía*, lo perfora para pasar cuerdas a su través. En la ejecución meditada de sus composiciones, en las que armonizan forma y contenido sensiblemente, Mesens continúa la mejor tradición del collage.

América

Durante la guerra, una parte de los surrealistas de París se va a Norteamérica, y en 1942 se encuentran en Nueva York, Max Ernst, Breton, Marcel Duchamp, Tanguy, Masson y Seligmann. Allí reemprenden su actividad, fundan la revista *VVV* y organizan, en octubre de 1942, una amplia exposición surrealista que abarca a emigrantes europeos y artistas americanos, a beneficio de la ayuda de guerra francesa. En ella toma parte también LAWRENCE VAIL (1891), que ha vivido en París antes de la guerra, manteniendo contacto con los dadaístas. Sin embargo

inicia sus extraños collages surrealistas cuando ya se encuentra en norteamérica y sin estar en contacto con el grupo de París.

En la colección de Peggy Guggenheim —casada con él en primer matrimonio— se encuentra un biombo hecho en collage de 1940 (fig. 145): una réplica contemporánea al que hiciera Hans Christian Andersen en 1873-1874 decorado con fotografías en color.

El campo central de este *paravent*, guarda incluso un cierto parentesco de composición con una de las alas del de Andersen. Entre una serie de construcciones dispuestas a diestro y siniestro, aparece una gigantesca multitud en una manifestación dirigida por una orquesta de cuerda, situada en un palco en primer plano. Aún más fantásticas son las composiciones de los cuerpos laterales, en los que se arremolinan en una enorme explosión, testimonios grotescos de la existencia humana: caras y máscaras, sombreros, zapatos, guantes, botellas de agua caliente, ruedas, neumáticos reventados. Entre un rizo de pelo se asoman ranas y gallinas, de un mapa brotan espárragos y por todas partes, entre las ruinas, se ofrecen tentadoras *girls*. Con una inagotable reserva de fotografías en color recortadas, Vail compone collages en botellas de todo tipo. Según la forma y el estilo, cambia el adorno del collage que comprende ornamentos florales barrocos, chucherías y paisajes exóticos, mientras que calaveras y cuadros de horror rodean una botella de veneno. Los tapones con flechas, pinceles, gafas sin cristal, aviones de juguete, ramas, flores secas y cabezas de pájaro, resultan muy variados.

Entre los surrealistas norteamericanos, JOSEPH CORNELL (1904) ocupa una posición especial. Tras unos contactos aislados e indirectos con el grupo de París, inicia una carrera completamente personal. En 1930 tiene ocasión de ver las *Femmes 100 Têtes*, de Marx Ernst, inspirándole los primeros collages, que Julien Ley muestra en su galería dentro de una exposición dedicada a los surrealistas en 1932. En una obra de este mismo año, concebida totalmente en el espíritu de Max Ernst, vemos un maniquí atravesado en la legendaria máquina de coser de Lautréamont, pespunteado sobre la mesa de operaciones; de la figura y la máquina crecen mazorcas. En la exposición de Nueva York «Arte Fantástico», de 1936, Cornell participa con su ensamblaje, *Juego de pompas de jabón*, en el que un huevo multicolor dentro de un vaso de vino, una cabeza de muñeca sobre un pedestal, dos pipas, una franja con dos esferas que cambian de forma y un cilindro de madera con viejos grabados pegados, forman un extraño bodegón. Cornell encuentra, sin embargo, su forma de expresión específica en las vitrinas, en las que dispone bajo el cristal los objetos más inesperados con ilustraciones y textos (fig. 146). Magia y fábula, inocencia popular y erudición, se mezclan en misteriosas combinaciones de recipientes y vasos, balones y dados, constelación y cartas celestes, grabados en cobre y postales. Ninguna acción une a estos objetos, que se influyen mutuamente en la distancia y el silencio. Una serie de obras de los cuarenta poseen una especial nota surrealista: Cornell introduce papagayos y cacatúas recortados de reproducciones en color. Se agarran a ramas o barras reales y están rodeados de números, plumas y tapones, que recuerdan un ambiente de feria, mientras que en el fondo unos anuncios de tiendas y unos prospectos de hotel, nos invitan a viajes a continentes lejanos. En el curso de los años desaparecen progresivamente los elementos pintorescos y las vitrinas se transforman en construcciones especiales

con pocos materiales y formas escogidas, a las que corresponde un significado simbólico (fig. color 14).

El movimiento surrealista se extiende a Praga y Santa Cruz de Tenerife, Londres y Nueva York, e incluso a América del Sur. En julio de 1938 se funda en Chile el grupo «Mandrágora», que edita la revista del mismo nombre. Pertenecen a ella Jorge Cáceres y Braulio Arenas, que aportan cuadros, dibujos, collages, esculturas y objetos de estilo surrealista. En 1945 se publica en *Mandrágora* los versos de Enrique Gómez-Correa, con ilustración de Cáceres en collages y montaje. Mientras que los collages no pueden ocultar la paternidad de Max Ernst, los fotomontajes muestran mayor independencia. La ilustración de la portada consta de dos fotografías copiadas una sobre otra, un desnudo femenino y una postal de una playa con nativos. En otra vemos tres retratos sobrepuestos de jóvenes con velos, junto a guantes, telas, botines, lápices, etc., que pertenecen a las representadas. El grupo chileno tiene interés porque en él, a diferencia de los de Nueva York y México, en los que los emigrantes europeos desempeñan el papel principal, los artistas nativos imponen su expresión.

Notas

1. *Art News Annual*, 1953.
2. Jacques Dupin, *Miró*, Colonia, 1961, p. 322. (Obras en castellano de Jacques Dupin sobre Jean Miró: *Miró*, Editorial Hermes, S. A., México, 1963, y *Miró escultor*, Ediciones La Polígrafa, S. A. Barcelona, 1967.)
3. Marcel Jean, *Geschichte des Surrealismus*, Colonia, 1961, p. 166.
4. Jean Grenier, *Entretiens avec dix-sept peintres non figuratifs*, París, 1963.
5. *Horizon*, Octubre de 1941.
6. El procedimiento de las manchas descubierto por Víctor Hugo y Just. Kerner es redescubierto en París por Oscar Domínguez y adoptado por numerosos surrealistas, que lo consideran como una fuente de arte automático.

VIII. Las tendencias constructivistas

Los orígenes alemanes

Antes de que las tendencias constructivistas, que llegarán a dominar en Alemania con la Bauhaus, se impongan en el collage, éste es practicado por varios artistas cuya posición oscila entre el expresionismo, dadaísmo y constructivismo. Entre ellos desempeñan un papel especial Robert Michel y su compañera Ella Bergmann. Se conocen en 1917 siendo alumnos de la Escuela Superior Gradual de Artes Plásticas de Weimar, coincidiendo en su oposición contra la dirección anticuada y académica de la Escuela, con los alumnos y arquitectos del círculo de Henry van de Velde. Él ha introducido en los talleres de la Escuela de Artes y Oficios los principios pedagógicos que preparan el advenimiento de la Bauhaus, abierta en abril de 1919. El belga Van de Velde, al ser extranjero no puede continuar su actividad docente durante la guerra, pero permanece como internado civil en contacto con el círculo Weimar.

ROBERT MICHEL (1897) es herido de gravedad en un accidente de aviación en 1916 y tras su estancia en el hospital es autorizado, en 1917, a continuar sus estudios en Weimar. En los dibujos de los años 1917-1919 expresa sus experiencias como aviador. Llevan títulos como *Entre cielo y tierra* o *Entre tierra y cielo*, mostrando proyecciones de líneas que atraviesan el espacio y en las que vemos hélices, ruedas y tornillos. Sus primeros collages se desarrollan a partir de dibujos en tinta china, en los que ruedas dentadas se engranan en complicadas estructuras mecánicas.

El interés por las máquinas, que Michel comparte con Marcel Duchamp y su círculo, tiene en él una base distinta y real. Mientras que Picabia se recrea inventando fantásticas construcciones mecánicas, Michel poseído por la dinámica de los motores reales en movimiento, trata de traducirla a ritmos abstractos. A causa de la carencia de colores adecuados durante la guerra, con la excepción de las tintas, comienza a recortar prospectos de fábricas de aviones que completa con manchas de tinta de tonalidades acordes. También pega entre los mecanismos,

tiras de papel rayado y distribuye números, nombres, notas y fragmentos de palabras, con los que compone títulos como *MANN·ES·MANNBILD* (fig. 149) o *Novisima Escuela de la Perfección Artistica*, que ilustran a los productos de la precisión abstracta con ironía dadaista. En algunos collages introduce también materiales concretos. En el centro de *Gran reloj*, de febrero de 1919, coloca un tacómetro de avión —recuerdo de su caída— y alrededor reparte ruedecitas metálicas y alambre de latón, anillos de madera, botones y escarapelas de la era del emperador Guillermo. Entre estos objetos, Michel suele incluir un reloj de bolsillo, cuyo tic-tac refuerza el sentido del cuadro.

En ELLA BERGMANN-MICHEL (1896) se alían desde un principio la búsqueda de nuevas formas de expresión abstractas y la complacencia en los nuevos materiales no convencionales. En su ciudad natal, Paderborn, realiza en 1917-1918 el relieve *Domingo para todos*, en el que pega deshechos de madera adquiridos en los encantes, antes de que Schwitters haga análogos descubrimientos. La composición de base consiste en unos círculos giratorios de los que asoman por doquier puntos, como ojos, sobre pequeños discos. Papeles anaranjados, violetas, verdes y plateados, dan al cuadro un colorido alegre y popular.

JOHANNES MOLZAHN (1892) asiste antes de la guerra a la Escuela Superior Gradual de Artes Plásticas de Weimar y allí tropieza en 1918 con los Michel. Su pintura posee, ya en esta época, un acusado estilo expresionista, cuya particularidad consiste en la ordenación de figuras y cabezas esquematizadas, en estructuras especiales de sistemas de líneas y superficies. Alrededor de 1919 desaparecen de sus obras las formas humanas y surgen composiciones abstractas de volutas y cintas, que se entremezclan en movidas espirales. Molzahn participa en 1918, 1919 y 1920 en las exposiciones de la Galería Sturm en Berlín y en 1919 publica en su revista *(Der Sturm) El Manifiesto del Expresionismo Absoluto*, una patética aceptación de las fuerzas del Cosmos, a las que trata de dar forma en sus cuadros.

En la época de Weimar, Molzahn introduce nuevos valores de factura: grava líneas, espirales y dibujos en la capa de color, presiona sobre ella objetos puntiagudos y pega elementos de papel. En el ejemplo más antiguo que conocemos, *Fenómenos*, de 1919, aparece una forma esférica recortada de un dibujo en el centro del cuadro. En acuarelas y óleos de 1920, son páginas de un viejo calendario campesino con cartas zodiacales y predicciones meteorológicas, mapas recortados o una vieja imagen de un barco. En *Manipulador del tiempo* coloca una hoja de calendario moderno y una serie de ruedecitas dispersas, que demuestran el transcurso del mismo. En el óleo *Nuevos países* (fig. 155), monta una rueda dentada sobre un Mapa Mundi; una caja de cerillas norteamericana y la tapa de una caja de cigarros, en la que se ven dos brasileños fumando, ilustran los lejanos continentes. Según la explicación de Molzahn, el collage representa para él, en estos años, «un medio formal adecuado para concretar y diferenciar». Con ello, se distingue en su opinión de su amigo Schwitters, para el que el collage es un medio de representación principal. Realmente los elementos pegados desempeñan un papel secundario y discreto en la pintura de Molzahn, en la que están inundados por cálidas tonalidades.

Es notable que estos pintores de Weimar hayan llevado a cabo una producción tan peculiar, en la que juegan un papel las reminiscencias dadaistas, el culto a las máquinas y las tendencias constructivistas, pese a lo cual cada uno

posee un estilo propio. En 1920 se disuelve el grupo y Molzahn se traslada a Soest. En 1923 es nombrado profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Magdeburgo y en 1928 de la Academia de Breslau. El pintor de Dresden, EDMUND KESTING (1892), mantiene también contacto con «Sturm». A principios de los años veinte acomete experimentos de collage y montaje. En paisajes de estilo expresionista, llena el espacio con elementos escalonados en profundidad, elementos que le sugieren, en 1920, la idea de «romper la sujeción del cuadro al plano», sustituyendo la superficie plana por partes alabeadas. Tensa el lienzo, en parte por debajo y en parte por encima del marco, surgiendo distintas inclinaciones. Refuerza la impresión de relieve por la acción de luces y sombras sobre las formas pintadas. Las partes visibles del marco producen la impresión de rampas escénicas, tras las que se levantan bastidores de color. No es sorprendente que estas composiciones hayan sugerido decorados escénicos.

Kesting añade pronto otros materiales a estos cuadros. En su obra *Siete*, de 1922, un aro metálico y un disco sobresalen de la superficie y oscilan como péndulos suspendidos de unos vástagos. En otras composiciones, Kesting clava maderas y telas estampadas, atornilla trozos de metal y tensa cordeles y alambres sobre la pintura, en cuyas formas abstractas se dibujan construcciones imaginarias. En una de estas «construcciones», de 1923, llamada *Espiral*, monta un ojo de cristal en la parte de madera, alrededor de la cual gira la espiral: el movimiento se prolonga por las líneas de proyección, que pasan de la superficie al espacio, extendiéndose por el listón delantero del marco como en un espejo. Resulta más alegre un cuadro con materiales heterogéneos, de 1925, en el que rodea de alambres unos corazones de madera pintada.

Junto a sus *Cuadros con el lienzo cruzado*, Kesting realiza también collages de papel, a los que llama «grabados recortados». Recorta papeles de dibujo y dobla y enrolla las tiras y dientes sueltos, produciendo relieves en los que influyen luz y sombra. Recubre y rodea las formas plásticas con punteados a pincel y finos motivos de colores graduales, que refuerzan la impresión de que las superficies adelantan y retroceden. A veces anima las composiciones con papeles de color arrugados, envoltorios de caramelos y estrellas multicolores, o intercala barras en superficies planas formando enrejados. En la época de la inflación, pega también sellos y billetes de banco. Durante los años veinte, Kesting se dedica además de la pintura y la gráfica, a la fotografía, terrenos en el que emprende numerosos experimentos. Realiza fotogramas con tejidos transparentes, plásticos y plantas de finas fibras, consiguiendo refinadas composiciones en claro-oscuro por medio de heliografías, sobreimpresiones y reforzados. Se especializa en «retratos simultáneos», en los que superpone varias copias de cabezas.

Los húngaros

Después de la primera guerra mundial, los húngaros Lajos Kassák y László Moholy-Nagy contribuyeron notablemente al intercambio artístico entre los países del Este y del Oeste europeo. LAJOS KASSÁK (1887-1967) se interesa como poeta, pintor y publicista por todas las tendencias modernas. Viaja por media Europa, deteniéndose en 1914 en París. En este mismo año publica la revista *Tett*

(Acción), que es prohibida durante la guerra, y en 1917 funda con Moholy-Nagy, Barta y Bortnik el grupo «Ma» (Hoy), redactando la revista del mismo nombre. Aparece primero en Budapest, pero desde 1920 se publica en Viena, donde Kassák emigra tras la caída de la República de los soviets. Con Moholy-Nagy edita, en 1922, el *Libro de los Nuevos Artistas*, como publicación especial de *ma*, que constituye el primer informe general sobre pintores y escultores vanguardistas de los distintos países de Europa. Abarca futuristas, cubistas, dadaístas, neoplasticistas y a los soviéticos Kandinsky, Tatlin, Malevitch y El Lissitzky. Son las obras suprematistas y constructivistas de estos últimos, las que influenciaron decisivamente la pintura de Kassák y Moholy-Nagy.

Kassák realiza en 1920 algunos collages tipográficos, en los que se percibe la influencia de los dadaístas berlineses. En *Reloj*, pega letras recortadas sin ningún orden sobre la esfera del reloj, y en *Ruido*, encontramos fragmentos de palabras. Uno de los verdaderos collages, composición geométrica plana de papeles de colores e impresos, contiene documentos que demuestran la relación de Kassák con los dadaístas de París: invitaciones para la manifestación Dada del 27 de marzo de 1921 y para el proceso Barrès del 13 de mayo (fig. 150). Un período húngaro, del 10 de julio de 1921, nos hace pensar que este collage se realizó en dicho año y no en 1922, como proclama la fecha escrita. Las formas dobladas y festoneadas que destacan entre las geométricas, desaparecen cediendo paso a las composiciones constructivistas que Kassák denomina «cuadros arquitectónicos». El colorido original es sustituido por gamas de colores más tenues. En los collages de este tipo, Kassák varía las texturas superficiales con papeles lisos y moarés, pintados e impresos. Continúa pegando letras y franjas de texto, conservando ciertas reminiscencias Dada. En una severa composición de superficies, de 1922, hecha totalmente con papeles de tonalidades matizadas beige, amarillas y marrón rojizas, encontramos una secuencia de lecturas que nos recuerda los carteles fonéticos de Hausmann.

Kassák realiza bocetos para publicidad en el mismo estilo, con inscripciones en parte pintadas, en parte pegadas. Por ejemplo, una para un quiosco de correos con venta simultánea de periódicos. En 1923 realiza un cartel para una marca de cigarrillos. Por esta época se dedica a la tipografía y compaginación de libros. Construye asimismo relieves de diversos materiales, como madera, hojalata, cartón ondulado, que complementa con el pincel. Con sus trabajos artísticos, poemas y textos en prosa, Kassák es una figura influyente en Hungría, hasta que los acontecimientos políticos le obligan a retirarse de la vida pública.

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY (1895-1946), comienza a dibujar y pintar durante los meses de su hospitalización en Odessa en 1916. Tras su desmovilización, continúa en Budapest, desde 1918, su actividad artística autodidacta. Realiza retratos y escenas figurativas en un estilo de dibujo expresionista desordenado, y también paisajes, en los que en 1919 tiene lugar una clasificación de superficies. Tras una estancia en Viena, Moholy-Nagy se traslada a Berlín en 1920. Allí nacen los «cuadros de campos», en los que las formaciones del paisaje han sido transformadas en campos de color abstractos, y los «cuadros de trenes», representaciones arquitectónicas de torres y puentes que se entrecruzan y cortan, en las que reconocemos detalles técnicos, como cables y enrejados. El armazón móvil que emplean los trabajadores del tranvía de Berlín para reparar los cables, le sugiere

una *Construcción*, de la que surgirán fantásticos cuadros de máquinas.[1] Se distinguen por su precisión y objetividad matemáticas de las creaciones de Picabia y Max Ernst. En algunos de ellos encontramos cosas pegadas: en *Perpe*, entre una airosa estructura de vigas de hierro, mástiles y ruedas, introduce papeles coloreados a la acuarela (Ill. 152). En otro collage con las letras «P N», dos ruedecitas aparecen cubiertas con papel de estaño y en el pedestal figura una etiqueta escrita.

En 1920 las letras y los números se transforman para Moholy-Nagy en elementos esenciales del cuadro. En *La gran máquina de sentir*, letras y números bailan con ruedas alrededor de un disco, y en un dibujo a tinta titulado recientemente *Dada collage*, pese a no contener nada pegado, son centrifugados fragmentos de palabras. En los verdaderos collages, los elementos tipográficos son empleados con menos generosidad. En una de sus primeras obras, con una construcción arquitectónica, ha pintado una gran «A» con plantilla, mientras que bajo la construcción, cubierta de papeles brillantes, aparece pegado un número «11». En otros pequeños collages, grandes letras impresas sueltas constituyen la base de composiciones abstractas; por ejemplo, una «D» (¿de Dada?) en un mecanismo multicolor dedicado a Hannah Höch. Encontramos también letras y cifras en algunos relieves, que Moholy-Nagy monta con los materiales más diversos. En su libro *Del Material a la Arquitectura*, nos explica que estos trabajos nacen de su interés por los efectos de profundidad y altura. Construye el *Relieve S*, sobre el que se unen una rueda dentada, el número «1», pedazos de madera y varios centímetros de salientes tiras de vidrio; todo esto está sujeto a una construcción de barras metálicas que proyecta sombras sobre el fondo con la adecuada iluminación.

En el curso del año 1922, desaparecen los últimos restos figurativos de los cuadros de Moholy-Nagy.[2] Pasa a realizar representaciones puramente abstractas, a la manera de los suprematistas y constructivistas rusos. Tanto en los óleos como en los collages de 1922, ordena severamente, en vertical y horizontal, formas matemáticas elementales, mientras barras cruzadas forman un esqueleto estático de gran equilibrio (lám. color 15). Los papeles de color de los collages, a menudo dispuestos en tiras paralelas, refuerzan la idea de una precisión intencionada. En 1923 predominan las diagonales y los elementos formales, que se distribuyen más libremente en el espacio. En los collages —como Man Ray en sus *Revolving doors*— coloca papeles en los lugares donde se sobreponen las formas, provocando efectos de transparencia. Seis litografías del álbum Kestner, editado en Hannover en 1923, nos dan una imagen viva de la multiplicidad de las construcciones en estos años.

En el período de Berlín, Moholy-Nagy realiza también fotogramas. La idea le viene, como explica en un artículo en 1922, en un paseo por el Rhön con su esposa Lucía, al pensar en la posibilidad de emplear los modernos aparatos de reproducción (gramófonos, proyectores, etc.) en la creación artística. Distribuye objetos sencillos, como huevos, ovillos de hilo, barras, moldes de hojalata, etc., sobre papel sensible a la luz, y obtiene, con una iluminación oblicua, sombras cambiantes, cuyos grises utiliza para enriquecer el contraste blanco-negro. Emplea además materiales transparentes, telas metálicas, tejidos, papel de celofana, placas de vidrio rayado, etc., obteniendo composiciones absolutamente irracionales.

El collage y el montaje adquieren una nueva función al crecer el interés específico por los medios de expresión artística, su elección y manipulación. Con ello la enseñanza del arte se plantea sobre una nueva base. ADOLF HÖLZEL (1853-1934) se adelanta a la Bauhaus al considerar el trabajo con materiales como la enseñanza básica. En 1907 llega como profesor a la Academia de Artes Plásticas de Stuttgart. Es el primero en defender la primacía de los medios en la estructura del cuadro. A sus ojos, éstos «están justificados de por sí y no necesitan adiciones formales, sino más bien sufren bajo ellas». Estructura sus composiciones sobre superficies y colores, que trata de armonizar, produciendo, ya en 1910, cuadros abstractos. Hölzel se interesa por todas las técnicas y defiende también la modernización de la pintura mural y del vidrio. En 1916 le encargan la decoración de la Sala de Actos de la fábrica de galletas «Bahlsen» de Hannover. Emplea el collage para el proyecto de los tres temas religiosos: *Anunciación, Adoración* y *Oración de los niños* (fig. 153). Éste le es de gran utilidad para la disposición de colores y superficies. Pega papeles rasgados, pintados y arrugados de estaño, brillantes pedacitos de tela y sobres de agujas vacíos sobre la pintura al óleo. Objetos que por sí mismos no atraen la atención, sino que sólo enriquecen la capa de color. También en alguno de sus cuadros al óleo, introduce papeles que contienen matices especiales de color.

Hölzel inicia a sus alumnos en el collage. Uno de ellos, la señora Lily Hildebrandt, de Stuttgart, conserva un collage de 1916 que reproduce un motivo del paisaje con papeles brillantes, rasgados, jaspeados y de color. La inscripción «München 1916», permite deducir que Lily Hildebrandt lo realizó en una de sus visitas, pero recuerda también otros collages efectuados en el estudio de Hölzel en Stuttgart.

JOHANNES ITTEN (1888-1967), alumno de Hölzel en Stuttgart entre 1913 y 1916, declara haber trabajado en 1915-1916 en composiciones abstractas geométricas y con materiales naturales. Sólo conserva un collage posterior, un dibujo a tinta china con motivos florales de trazo nervioso y enérgico, en el que aparecen pegadas formas abstractas de papeles de estaño cresponados y de seda, que dan una estatificación viva a la obra (fig. 154). Las ideas pedagógicas de Hölzel, que publica en 1916 en su artículo «Sobre la formación artística del pintor», ejercen una influencia decisiva sobre Itten. En 1916 abre en Viena una Escuela de Arte, desarrollando su propio programa, en el que incluye el método de Czicek para la enseñanza de niños, basado a su vez en los principios de la Escuela Montessori.

Poco después de la fundación de la Bauhaus en 1919, Itten es llamado por Gropius a Weimar para hacerse cargo de la dirección del primer curso preparatorio. En él, el estudio de los materiales, que debe ayudar al alumno a aclarar su capacidad e inclinación, ocupa el lugar más amplio. Se eligen una serie de materiales, como madera, vidrio, metales, piedras, corteza, tejidos, pieles ,etc., para que los alumnos consideren sus propiedades ópticas y táctiles. Después, deben dibujarlas sin modelo «tal como las sienten». Se confeccionan collages y montajes de numerosos materiales, para plasmar los contrastes duro-blando, mate-brillante, trasparente-opaco. Sobre esta base teórica, surgen cuadros de materiales diversos que reflejan las tendencias más variadas. El joven Hans

Hoffmann une pedazos de tela, hojalata, una cuerda, una pluma, un botón y otros hallazgos, en un fantástico *assemblage* al gusto actual. Erich Dieckmann, compone un relieve con materiales de distinta textura con una distribución geométrica clara. Mientras que Nicol Vassiliev realiza una estructura en forma de torre al estilo constructivista, con bloques, formas redondeadas y cintas. Max Bronstein (que hoy vive en Israel con el nombre de Ardon), crea un verdadero objeto Dada con un asiento de paja redondo, un plumero y otros objetos indefinibles.

Al dejar Itten la Bauhaus en 1923, asume la dirección del curso de materiales el alumno Josef Albers, que continúa cuando poco después Moholy-Nagy pasa a dirigir el curso preparatorio completo. Moholy-Nagy sigue desarrollando los ensayos con materiales, en los que distingue entre las «estructuras» que contienen los distintos materiales, las «texturas» que nos ofrecen sus superficies y las «facturas» que se consiguen elaborándolas.[1] Las composiciones de distintos materiales, que los alumnos deben reproducir pintando y dibujando, muestran la misma ordenación geométrica que los cuadros de Moholy-Nagy, mientras que las construcciones plásticas de metal, madera, cristal, etc., siguen los precedentes rusos correspondientes.

JOSEF ALBERS (1888-1976), que es nombrado maestro tras el traslado de la Bauhaus a Dessau, realiza con sus alumnos del curso preparatorio interesantes experimentos con papel. Les recomienda no emplear los métodos habituales en sus trabajos, «no es por hacerlo distinto, sino por no hacerlo como los demás». Como el papel en talleres e industrias se pega en forma lisa, recomienda emplearlo «irregular, con movilidad plástica por ambos lados y resaltando los bordes». «En lugar de pegarlo, lo ataremos, clavaremos, coseremos, remacharemos, es decir, lo fijaremos de forma distinta poniendo a prueba su resistencia a compresión y a tracción.» Siguiendo sus indicaciones, los alumnos confeccionan relieves con papeles recortados, doblados y arrugados, próximos a los grabados de Kesting. Sin embargo, también realizan auténticos collages fijando tiras enrolladas sobre periódicos u otras bases, para relacionar superficies y profundidad. Albers recomienda emplear para las formas tridimensionales materiales poco normales, como cartón, tela metálica, cajas de cerillas, agujas de gramófono, hojas de afeitar, etcétera, o sea, objetos que en su mayoría habían empleado los cubistas y los dadaístas. Albers, especialista en pintura sobre vidrio, realiza en 1921 dos relieves: uno con los pedazos de una botella de cristal de color y el otro con cuadraditos de vidrio regulares cubiertos de distintas telas metálicas. Estas obras tienen un carácter de collages de diversos materiales, más que de trabajos de vidrio.

OSKAR SCHLEMMER (188-1943) dirige en Weimar, desde 1923, el taller de pintura mural y más tarde los de escultura en madera y piedra. También es alumno de Hölzel en la Academia de Stuttgart, donde realiza cuadros abstractos alrededor de 1915, si bien encuadra en ellos figuras humanas que divide en superficies y círculos, proyectándolos frontalmente sobre el plano del cuadro. En algunos relieves coloca pedazos de madera, metal y *papier-maché* sobre el fondo pintado o las superficies de metal y vidrio. En *Relieve H*, añade bolas de cristal a la figura abstracta de yeso bronceado.

En Weimar, Schlemmer se concentra en la representación de figuras murales que ejecuta como pinturas y relieves. Aunque en 1923 realiza una de sus obras más abstractas, *La figura mítica*, también en collage. Es el único cuadro

Cartel teatral para el *Ballet Triádico.*

collage que conocemos de él. El cuerpo extendido horizontalmente, al que se añade una cabeza de perfil vertical, se eleva en un fondo lleno de papeles pegados, cuya alineación marca los ejes vertical y horizontal. Los colores son de tonalidades mates, amarillentas, marrones y grises. Lo mítico, tema frecuente en los escritos de Schlemmer, representa para él lo imprevisible, intuitivo, base de cualquier concepción de un cuadro. En 1931, Schlemmer utiliza de nuevo formas de papel en los diseños de esculturas de alambre, con lo que descubre un nuevo tipo de cuadro con materiales heterogéneos. Realiza la decoración mural de la casa del doctor Rabe, en Zwenkau (Sajonia), montando alambres sobre figuras esquematizadas, en curvas fluidas y tonalidades ligeras, para precisar los contornos. Las líneas y sombras se confunden de tal manera, que las formas parecen surgir de ondas de luz.

El material desempeña un importante papel para Schlemmer en los trajes para sus ballets pantomímicos, de los que representa en 1922 y 1923, con sus alumnos en Weimar, *El ballet triádico* y *El gabinete figurado*. Mete a los bailarines en envolturas rígidas de tela acolchada, que reproducen las formas y funciones mecánicas del cuerpo en abstracciones plásticas. Planea «sustituir los viejos trajes con sus inevitables velos por nuevos materiales, como el ligero aluminio, goma, celuloide, cristal deformable e irrompible, un arsenal de materiales empleados en la industria y la ciencia». Existen también fotomontajes de los ballets y de sus decorados, en los que vemos fotos de bailarines y figurines con cabezas pegadas (fig. 157).

HERBERT BAYER (1900) llega a Bauhaus como alumno en 1921. En 1922, realiza un dibujo a la acuarela con collage, llamado *Los cinco* (fig. 155), en el que figura un violoncelista en cinco variaciones sobre un sistema de coordenadas, cuyas diagonales están formadas en el instrumento. En esta secuencia, el intérprete es absorbido cada vez más por el instrumento, de tal modo que en la

última representación, rodeado de círculos concéntricos, aparece como un gran jeroglífico abstracto. También aquí se ha adoptado la figura esquemática con una cabeza redonda y un cuerpo en forma de corazón, como Schlemmer, y los papeles pegados en línea están emparentados con los de *La figura mítica*. Sin embargo, los papeles figuran en el dibujo como detalles de color y material, al modo de los *papiers-collés* cubistas.

Por lo demás, el collage prospera fuera del programa pedagógico, sobre todo con los trabajos ocasionales, invitaciones, carteles, etc., con los que Weimar realiza una aportación algo tardía al movimiento Dada. Bayer diseña en 1923 o 1924 un cartel-collage para los «Bailes de la Bauhaus», con una cara de Luna llena decorada grotescamente, medallas de papel, un anuncio de la famosa orquesta de jazz, una foto de una pareja bailando, etc., imágenes todas ellas que prometen las atracciones más tentadoras. Se confeccionan collages de todos los estilos, como regalos de cumpleaños para Gropius y otros. Lou Scheper, envía en octubre de 1925 una magnífica carta de felicitación a Alma Buscher y Werner Siedhof, por su noviazgo (ambos colaboran en los ballets de Schlemmer).[3] Ésta contiene textos escritos, impresos recortados y dibujos en color. H. Schmidt-Nonne envía un «cuadro-informe» de un viaje a Yugoslavia, hecho con mapas, billetes de tren y postales, que recuerda a los «poemas-cuadro turístico» de los checos de 1924. Bayer diseña una invitación para la «fiesta de las barbas, narices y corazones», que la orquesta de la Bauhaus organiza en Berlín en 1928, en la que figuran corazones recortados y una máscara con bigote fotografiada a la que añade secuencias tipográficas.[4]

Herbert Bayer, invitación para la «Fiesta de las barbas, narices y corazones», Berlín, 1928.

También tienen un carácter parcialmente dadaísta los fotomontajes que realiza Moholy-Nagy en 1924. Él los denomina «plástica-fotográfica» y sobre ellos escribe en su libro *Pintura, Fotografía, Film*: «Están compuestos de varias fotografías... Método experimental de representación simultánea, penetración comprimida de lo visual y retruécano... Unión fantástica de todos los medios imitativos reales que se desarrollan en lo imaginario. Si bien uno puede ser a la vez *más verídico que la vida misma.*» Moholy-Nagy emplea para estas composiciones negativos y positivos con diferente exposición, fotos precisas y borrosas sobreimpresiones, etc. Al contrario que los dadaístas berlineses, que amontonan elementos heterogéneos de gran colorido en sus montajes, para él esto son composiciones meditadas. Dispone con preferencia de fotografías recortadas en el espacio abierto del cuadro y las proyecta en profundidad. En su aislamiento, los detalles figurativos destacan plásticamente, surgiendo una tensión óptica inmediata del brusco contraste entre proximidad y lejanía. En los temas se mezclan florecientes fantasías y alegre ironía, que a veces se transforma en una aguda crítica de las relaciones políticas y sociales. Títulos como *Leda y el cisne, Mi nombre es liebre* (fig. 160) y *Una gallina es una gallina*, subrayan el carácter grotesco o satírico de las representaciones. Moholy-Nagy, sin embargo, emplea el collage y el montaje de forma práctica para diseñar carteles, portadas de revistas, etc., en unión de una cuidada estructura tipográfica que posee un especial interés. Pasa de los «carteles tipográficos», basados en una disposición activa de lo escrito, a las «fotos tipográficas», en las que monta letras y fotografías, como en las primeras páginas de la revista norteamericana *Broom*.

En 1929 se introduce en la Bauhaus el estudio de la fotografía, que dirige hasta el cierre, WALTER PETERHANS (1897-1960). Ha estudiado en la Academia de Artes Gráficas de Leipzig, dedicándose especialmente al procedimiento de la cincograbado y a la reproducción. Para enseñar a sus alumnos las múltiples posibilidades de la reproducción fotográfica, que se obtienen con tomas a contraluz y oblicuas, iluminación cambiante, copias duras y blandas, etc., confecciona bodegones con distintos objetos equivalentes a verdaderos collages. En una de las primeras fotos de este tipo aparecen sobre una placa de madera nudosa rodajas de limón, panes ácimos, cáscaras de huevos, una rama de abeto, un arenque y una espina de pescado. Una placa de vidrio intercalada refuerza las sombras. Peterhans viaja con la Bauhaus en su traslado a Berlín en 1932, y allí realiza el *Bodegón Gruneweld* (fig. 159), en el que despliega periódicos encima y debajo de una placa de cristal, de cuyas estructuras gráficas se levantan los objetos; entre poéticas ramas, brotes y cálamos, encontramos las cosas más prosaicas, como un pedazo de queso suizo, una colilla de cigarrillo y el envoltorio de un cubito de «Maggi». En otro, Peterhans esparce peines y pelotitas sobre una tela estampada, en cuyo motivo rectilíneo penetran las sombras de los objetos. Consigue los tonos más finos con tejidos transparentes, tules y puntillas, extendidos aisladamente en los bodegones. Finalmente emplea también espejos ustorios y papeles lisos reflectantes, formando nubes en tonos grises y plateados en las que se difuminan los contornos de los objetos.

Tras el cierre de la Bauhaus en abril de 1933, Peterhans da clases en la Escuela Reimann de Berlín en 1934-1935. En 1938, es contratado por el Illinois Institute of Technology de Chicago, donde da cursos de educación visual, análisis

artístico e historia del arte. Moholy-Nagy y Bayer, por su parte, abandonan la Bauhaus con Gropius en 1928, continuando su trabajo en Berlín. Gropius se los lleva con él, al recibir en 1930 el encargo de organizar la «Sección Alemana» de la Exposición de París de Artes Aplicadas en el Grand Palais. Diseñan las paredes y Bayer realiza el catálogo, según los principios del fotomontaje. Moholy-Nagy y Bayer aceptan, en Berlín, varios encargos para la industria, agencias de noticias, revistas, etc., que contribuyen a imponer nuevas formas visuales en la publicidad. Moholy-Nagy proyecta los decorados para las representaciones de Piscator y de la Staatsoper de Berlín. En 1930 realiza un decorado para *Madame Butterfly* en collage, con una vista de Nagasaki.

Bayer comienza en 1928 a componer collages y montajes de libre fantasía, en los que aparecen al igual que su pintura tendencias surrealistas que recuerdan al belga René Magritte. Provoca «situaciones imposibles», coloca ventanas y muebles a cielo abierto, como para oponer objetos sólidos realizados por el hombre a la naturaleza informe; introduce cuadros en sus obras, como los surrealistas; enmarca un pedazo cualquiera de un paisaje romántico y denomina a este collage, *Ojeada en la vida*. Deshace la relación entre realidad y reproducción, que es una de las tareas primeras de los cursos de materiales, en el collage *Playa-Estudio*, fechado: 28-8-28. Junto al contorno de una figura femenina en traje de baño, cuya cabeza se pierde entre nubes, vemos a la modelo en una seductora fotografía de la época de nuestros padres. En 1932 surgen algunos montajes fotográficos de efectos alucinatorios, como *Autorretrato*, en el que ha cortado una rodaja de su brazo izquierdo levantado, que presiona el otro brazo contra el pecho. En *Ciudadano solitario*, dos manos gigantescas, desde cuyas superficies interiores miran unos ojos muy abiertos, se levantan ante unas desconsoladoras fachadas (fig. 162): luz y sombra contribuyen a dramatizar la aparición.

También PAUL KLEE (1879-1940) emplea el collage tras la época de la Bauhaus. Parte de ellos los realiza en Düsseldorf, donde da clases en la Academia de Arte de 1930 a 1933 y el resto en Berna, donde emigra en 1933. Estas adiciones apenas tienen algo que ver con el auténtico collage, sino que pertenecen a los muchos medios pictóricos y materiales con los que Klee experimenta por esta época. Trabaja con colores a la acuarela, óleo y engrudo, los mezcla entre sí y barniza y encera sus cuadros. Para los empastados emplea creta y yeso; pinta cuadros sobre seda, paño, muselina o damasco, que dan una especial sustancia a los colores. En el pequeño retablo *Mayo*, de 1933, el fondo es de yeso y está recubierto por un saco de estameña, sobre el que extiende colores al óleo mezclados con otros al agua. Después lo encera, con lo que el tejido suelto adquiere una extraña fragilidad. En el cuadro *País destruido*, de 1934, extiende un damasco de algodón desgarrado sobre el lienzo y a su vez, sobre éste, un pedacito del mismo con flecos, al que cruzan unas líneas esquemáticas que dividen en campos esta selva de color (fig. 158). Klee pinta tejidos de forma que parezcan verdaderos, aunque en el *San Jorge*, de 1936, viste al dragón con harapos. Estos tejidos, como todos los materiales que emplea, están tan implicados en los colores que no llegan a resaltar.

Constructivistas fuera de la Bauhaus en Alemania y otros países

WILLI BAUMEISTER (1889-1955), según todas las apariencias, comenzó a practicar el collage ya en 1911. En las notas biográficas que aparecen en el libro de H. y B. Rasch, *Mirada absorta*, admite que en 1911 mantuvo correspondencia con Oskar Schlemmer por medio de cartas-collage y haber desarrollado, en los siguientes cuatro años, estas comunicaciones con letras e imágenes, y para las que también empleó el fotomontaje. La señora Schlemmer y otros amigos de juventud de Baumeister recuerdan estas cartas, que constaban de franjas de texto e ilustraciones recortadas y pegadas, de las que hoy no queda nada. Baumeister conoce a Schlemmer en 1909 en el estudio de Hölzel en Stugart, trabando una amistad que durará toda su vida. En los años posteriores a la guerra, ambas persiguen el mismo objetivo: liberar a la pintura de su marco y adaptarla a la superficie de las paredes. Como Schlemmer, Baumeister representa a la persona humana con fórmulas abstractas. En 1919 diseña en collage el «proyecto para un mural», en el que encuadra una figura abstracta en un esquema de superficies, que consta de campos pegados y pintados, algunos de color, ligeramente matizados o manchados con el pincel. En las composiciones abstractas de *Fuerzas superficiales*, de 1920, trata de crear tensiones entre los campos geométricos a través de la diferenciación de tonalidades y la cantidad de color extendido. Refuerza el contraste entre papeles lisos y rugosos añadiendo arena. Perfila las composiciones de figuras, en las que trabaja hasta 1923, con planchas de *papier-maché* y madera que adelantan las formas del fondo.

En 1922 Baumeister pasa a confeccionar «cuadros de máquinas», a cuyas estructuras abstractas sigue añadiendo figuras humanas al estilo de Léger, al que conoce en París en 1924. En 1927 realiza «cuadros deportivos» de gimnastas, nadadores, futbolistas y tenistas. En ellos, Baumeister trata de armonizar gestos y movimientos, con la normalización de las figuras y sus atributos, que esparce frontalmente —a la manera cubista— por la superficie del cuadro. Para estos cuadros realiza también «foto-dibujos», es decir, dibujos en los que pega fotografías El álbum *Deporte y Máquina*, que edita en 1929 la Galería Flechtheim, y que reproduce 20 fototipias originales con estos temas, contiene dos de dichos «foto-dibujos»: *Monteur* y *Nadadora*. En *Monteur*, las fotos que muestran en funcionamiento el mecanismo proyectado sirven para comparar superficies llenas y vacías e introducir simultáneamente la noción de tiempo en la representación estética. En *Nadadora*, contrasta el cuerpo plástico de la fotografía con el dibujo plano de los perfiles de los árboles. En otro caso la figura recortada de un nadador salta en diagonal al espacio, mientras que una lancha motorizada se desliza sobre el agua hacia nosotros. En el «foto-dibujo» del *Jugador de tenis*, ha introducido fotografías del partido y de la tribuna de espectadores en un dibujo esquemático del jugador con raqueta y pelotas (fig. 156). Parece que Baumeister utilizó estos collages como puntos de partida para las composiciones de sus cuadros. Modifica el tema en numerosos óleos realizados entre 1928 y 1934, en los que vuelven los motivos del jugador en el espacio o del grupo de espectadores en proporciones y distancias variables.

En los años veinte, Baumeister se ocupa también de problemas de publicidad y diseño de portadas de libros. En 1927 entra en el Círculo de Nuevos

Publicistas, en el que se agrupan renombrados artistas y especialistas de la publicidad. El libro *Mirada absorta* dedicado a su trabajo, muestra en la cubierta uno de sus «foto-dibujos» con el retrato de una joven a la que se ha recortado un ojo, el cual se ha introducido lateralmente en el dibujo abstracto. En la parte interior se reproducen dos fotomontajes publicitarios para empresas de linoleum y dos «foto-dibujos». En uno de ellos, titulado *Foto-dibujo alegre*, están pegadas tres fotografías de los contornos de una figura grotesca: el retrato de una cabeza masculina, una pierna y una mano al extremo de un larguísimo brazo, que golpea con los dedos extendidos sobre la planta de un pie. Sobre el otro, que nos muestra un deportista en cuyo tronco vemos la fotografía de su musculado pecho, Baumeister nos dice en el texto: «Surge una tensión entre la naturaleza blanda de la fotografía y las líneas exactas.»

En el artículo «El ritmo como cuerpo temporal», contenido en la segunda parte del libro *Lo desconocido en el Arte*, que Baumeister escribe en el invierno de 1943, analiza la importancia principal del collage y del fotomontaje en el arte moderno. Señala el doble papel, óptico y psicológico, que poseen en las partes pegadas de los cuadros cubistas y también el de los fragmentos fotográficos montados en los cuadros de sus sucesores. Nos explica el nacimiento del fotomontaje de la siguiente forma: «Comienza con un pedazo recortado de una fotografía (una cabeza, un cuerpo, o lo que sea). Un fragmento liberado de su entorno fotográfico y aislado sobre un papel blando. Pese a permanecer en la superficie, surge una impresión de relieve. Es completamente distinto de las habituales impresiones de la perspectiva natural.»

Algunos de los «foto-dibujos» contemporáneos del texto parecen haber sido realizados del modo descrito, es decir, partiendo de fragmentos de fotografías que el artista completa con curvas y sombreados. En dos de ellos, que podrían ilustrar textos griegos, encontramos los torsos de estatuas clásicas envueltos por líneas, como plantas trepadoras, que surgen de misteriosas aguas. En un tercero, aparecen ocultos jeroglíficos cuyo relieve sombreado resalta como las huellas de la arena. Esta hoja podría pertenecer a las imágenes de la *Epopeya de Gilgamesch*, que canta las gestas del legendario rey de Uruk, del que se ocupa Baumeister intensivamente durante los años cuarenta. Profundiza, para ello, en el estudio de culturas arcaicas, en especial sumerias y de la época antigua de Babilonia. La cabeza masculina barbada, podría proceder de una escultura asiria de Gilgamesch.

Entre los artistas que emprenden carreras constructivistas propias, fuera de la Bauhaus, está en primera línea FRIEDRICH VORDEMBERGE-GILDEWART (1899-1962), que como él mismo declara «aprendió su concepción del cuadro de los materiales». Estudia arquitectura y escultura en la Escuela de Artes y Oficios y en la Escuela Técnica Superior de Hannover, comenzando ya en 1919 a realizar relieves y dibujos de formas elementales. Al principio muestran una cierta diversidad de formas, pero pronto se simplifican, respondiendo al espíritu neoplasticista del grupo holandés «De Stijl», al que se une en 1924. En un dibujo de 1923, pega un recorte de periódico rectangular, un elemento de papel y puntillas, que hacen resaltar ciertas propiedades texturales, entre líneas y superficies. En un óleo del año siguiente, *Construcción en Wall Street*, introduce un recorte de periódico, cartón y un dibujo arquitectónico con rectángulos de color; a los surcos verticales del cartón ondulado, les corresponden franjas horizontales pintadas en otra zona

del cuadro, y el escalonado del dibujo no conduce del plano a la profundidad. Siguen relieves, en los que Vordemberge-Gildewart emplea papeles pegados, madera, alambre y otros materiales. En una composición, monta vidrio opaco blanco; en otra, clava una regla de dibujo, que sobresale de la placa pintada por ambos lados. También emplea marcos con perfiles pasados de moda.

En los años 1926-1928, Vordemberge-Gildewart realiza collages, en los que al principio combina fotos recortadas e ilustraciones con elementos abstractos. Coloca una fotografía de un niño negro entre dos recortes de periódico en forma de cuña, y un pedazo de puntilla ante dos superficies matemáticas dibujadas a tinta china: un juego de contrastes en el que parecen actuar influencias dadaístas. Éstas pueden proceder tanto de Schwitters, al que Vordemberge-Gildewart ve con frecuencia en Hannover, como de Arp, cuyo retrato fija en un collage de 1927 (fig. 161). Los elementos dadaístas, entre los que encontramos un micrófono, una trompeta y el número «9», están inmersos en una severa composición de líneas, superficies y volúmenes. La nota dadaísta se manifiesta más provocativamente en el collage de 1928, *Arquitectura: ninguna valoración óptica*. Pega la fotografía de una muchacha sentada por encima y por debajo de un dibujo arquitectónico transversal. En ella sólo se ven las piernas y la combinación, cuyos tirantes se sostienen en el vacío. Vordemberge-Gildewart utiliza papel negro brillante para otra serie de collages, en los que aparecen objetos aislados unidos únicamente por relaciones ópticas.

Tras concentrarse largo tiempo en su pintura, en la que cada vez equilibra más sutilmente forma y color, Vordemberge-Gildewart realiza después de la segunda guerra mundial una serie de collages, en los que deja intervenir a las leyes del azar, como hacia Arp. Papeles rasgados sin intención especial, lisos o rugosos, se distribuyen por la superficie del cuadro: blancos sobre blancos o negros sobre negros y algunos ligeramente enrollados; con ello se producen sombras en la composición, que la animan. Deducimos la seriedad con que Vordemberge-Gildewart considera el collage de su axioma: «El collage es mayor que la suma de la fantasía y la osadía del pincel.»

WALTER DEXEL (1890) estudia pintura e historia del arte en Munich y Jena, donde asume la dirección de la Asociación Artística, en la que trata de despertar el interés por el arte moderno por medio de conferencias y exposiciones. En su pintura, sigue el ejemplo de Cézanne, mientras que en el vehemente colorido se percibe la influencia de los expresionistas. En 1918 expone en Berlín, en la Galería Sturm, una serie de sus cuadros, entre ellos algunas pinturas bajo cristal, una tendencia tomada de los pintores del «Blaue Reiter» de Munich. Desde la fundación de la Bauhaus mantiene vivos intercambios con Weimar. Junto a los maestros de la Bauhaus, le atrae particularmente Theo van Doesburg, que se establece entre 1921 y 1923 y que tiene un círculo de adeptos, a los que introduce en las ideas del De Stijl. Dexel pinta por esta época *Locomotoras* y *Aviones* en disposición superficial geométrica. En 1922, pasa a realizar composiciones abstractas que compone con rectángulos dispuestos en vertical y horizontal, siguiendo el ejemplos de los neoplasticistas. Posteriormente emplea «vigas horizontales y verticales» y también ángulos que forman diagonales. Dexel limita a menudo el

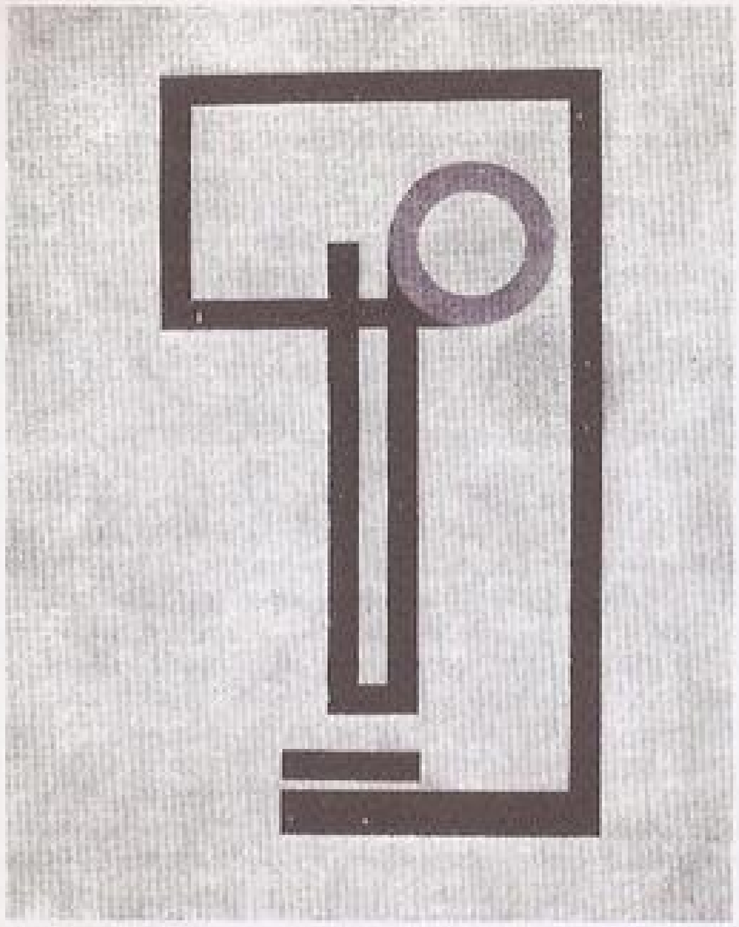
color a un rojo claro, al que añade acentos en contraste negro-blanco, aunque a veces sobrepone colores próximos, como el amarillo y el anaranjado.

Realiza bocetos y cuadros en collage que se adapten bien a la simplificación formal. Al igual que Moholy-Nagy, coloca grandes letras impresas como fondo de sus composiciones en collages, si bien en él domina más categóricamente el cuadro. Se ha dedicado ya a la tipografía moderna, haciendo las invitaciones e impresos de la Asociación de Artistas, y ahora combina la escritura y el collage diseñando carteles. En los años 1927-1928, realiza una serie de cubiertas para libros en las que emplea fotografías sobre páginas divididas según forma y color. Como miembro del «Círculo de Nuevos Publicistas», trabaja con los arquitectos Adolf Meyer y Ernst May en el diseño de fachadas, quioscos y tiendas. En 1928, es nombrado profesor de Arte Decorativo en la Escuela de Artes y Oficios de Magdeburgo.

En 1930, las composiciones abstractas que ha desarrollado consecuentemente hasta entonces, se transforman inesperadamente en cabezas. Aparece el collage de *La cara con monóculo*, hecho con estrechas tiras de papel rectangular y con un círculo recortado como monóculo sobre un ojo que proyecta una tenue sombra de color sobre el papel. A éste le siguen dibujos caricaturescos de sus contemporáneos: *El comerciante del mercado negro*, *La semana verde*, *El jesuita*, *Hugenberg*, *Casco de acero*, etc., cuyos rasgos característicos Dexel expresa en fórmulas gráficas concisas. Entre ellas hay distintos collages, como *Deutschnational*, de 1933, modelo de corrección y frialdad, para cuya confección Dexel empleó papeles rayados y estampados.

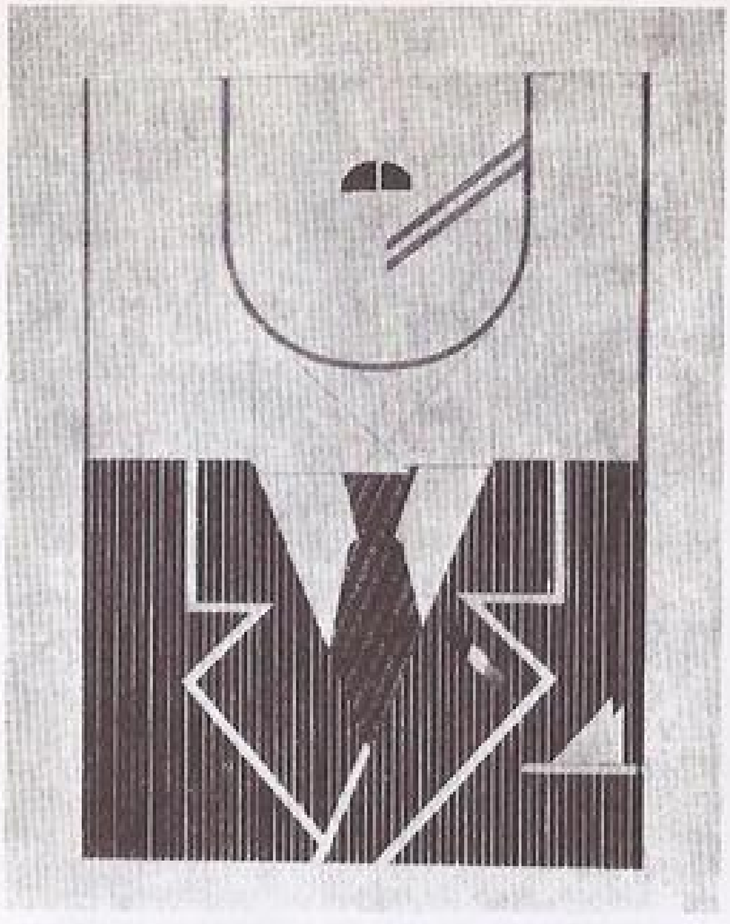
En 1935, Dexel es separado de su cargo por considerársele «artista degenerado». En los años siguientes se dedica al estudio de la historia y desarrollo moderno de las formas artísticas de consumo, y en 1942 levanta en Braunschweig, según sus propios planos, una colección de «tallas en madera». Mientras que numerosos miembros extranjeros de De Stijl realizan collages neoplasticistas, no encontramos apenas ninguno en las obras de sus fundadores. Al contrario que Arp y Sophie Taeuber, que ejecutan sus cuadros de rectángulos con papel y cortadora para eliminar cualquier nota subjetiva que pudiera provocar la presión de la mano, para Mondrian, el trabajo intensivo con el pincel es insustituible para dar contenido espiritual a las formas elementales.

Aparte de Van Doesburg, que ejecuta algunos collages bajo la influencia de Schwitters, VILMOS HUSZAR (1884-1960) se dedica ocasionalmente al collage, tras la *tournée* Dada que Schwitters y Van Doesburg realizan a través de Holanda, país a donde llega en 1905 procedente de Hungría, siendo junto con Mondrian, Van Doesburg, Van der Leck y Vantongerloo uno de los fundadores del «De Stijl». Es el autor de la portada del primer número de la revista del mismo nombre que aparece en octubre de 1917. Además de pintar, diseña también proyectos neoplasticistas de ventanales y decorados de teatro. A estos últimos pertenece un gran collage de 1923, el único que conocemos de él. La severa ordenación vertical-horizontal, en la que Mondrian introduce la odiada diagonal, se suaviza en éste. Sobre un fondo negro se distinguen rectángulos sueltos de tonalidades tenues, completados por líneas de proyección blancas que indican un escalonamiento en profundidad. Por una estratificación de transparencias, la composición pierde toda claridad espacial y se rodea de una atmósfera difusa.



Walter Dexel, *Cara con monóculo*, 1930.

Otros seguidores del De Stijl, como CÉSAR DOMELA (1900), ejecutan construcciones con diversos materiales para liberar a la pintura neoplasticista de la superficie y proyectarla al espacio. Domela pinta en 1923 su primera composición abstracta de superficies, antes de conocer a Mondrian, en París, en 1924. Éste le confirma de tal modo sus ideas, que entra en el grupo «De Stijl». En 1927 se traslada a Berlín, donde en 1929 pasa de los óleos con composiciones neoplásticas diagonales a los relieves. Emplea placas metálicas y barras que divide en volúmenes por medio de discos de plexiglás o placas de cobre estrechas, que a veces distribuye por colores y monta sobre vidrio, y otras veces coloca en cortes rectangulares sobre ebonita negra; estas placas aligeran la superficie sin quitar vigor geométrico a las composicones. En el curso de los años treinta, Domela añade curvas y circunferencias a las rectas y ángulos, corta la madera o moldea el metal. Para algunos relieves realiza collages previos. En un cuadro pequeño de 1936, coloca dos delgadas barritas de metal sobre formas de papel azul, cartón negro y papel vegetal. En otro de 1938, papeles lisos y granudos, monocolores y rayados, forman una composición de base multiforme, entre cuyos tonos mates destaca un rojo brillante; sobre él pega un disco transparente de celofana, mientras



Walter Dexel, *Un nacional alemán*, 1933.

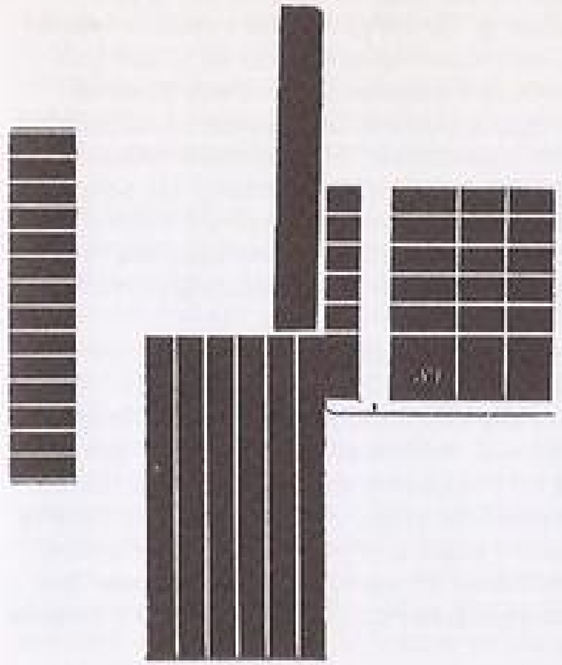
que agujas y tiras metálicas de abiertas curvas señalan el espacio. A partir de 1940, las líneas se hacen más movidas. Domela utiliza ahora, para sus relieves, distintas maderas, cuyos tonos mates confronta con metales brillantes y los rodea con colores inesperados. En 1945 realiza de nuevo un collage de fondo oval de papel embreado oscuro-estriado y elementos de papel de tela fibroso-claro, con estrechas tiras de color. Constituye uno de los raros ejemplos en los que Domela no emplea como tercer factor, tras la forma y el color, otros materiales, sino texturas de papel.

CARL BUCHHEISTER (1890-1964) muestra un especial interés por el material en los experimentos que realiza en Hannover. Según su autobiografía, pasa —ya en 1933— a la pintura abstracta y en 1927 funda un grupo con Schwitters y Vordemberge-Gildewart. Alrededor de 1926, pinta composiciones con triángulos y cuadrados sobrepuestos en distintas capas de pares complementarios de color, rojo-verde o azul-amarillo, que escalona gradualmente. Simplifica el esquema de la superficie y sustituye los colores por materiales. En una estricta composición de rectángulos de 1931, una zona está recubierta por una mezcla de arena y color al óleo, adquiriendo relieve, y otra está elevada por una placa de madera. En el borde superior está montada una barra de cristal pintada de negro y en el inferior un

listón rojo. Entre los dos aparece un hilo gris tensado, que divide la superficie del cuadro verticalmente. En el relieve *Diagonal blanca*, se eleva sobre un fondo del mismo color, introduce dos pedazos de aluminio, el uno liso y pintado de gris, el otro ligeramente enrollado y con un papel de seda pegado encima, que atenúa el brillo metálico. Buchheister realiza una serie de dichas composiciones como modelos para multiplicar, con lo que quiere combatir el sistema capitalista de las obras originales caras. Tras la última guerra mundial, emprende nuevos caminos en sus pinturas, en los que la severa geometría se transforma en un fantástico Cosmos de formas. Para ello emplea todas las técnicas y materiales, mezcla colores al óleo, tinta, laca y resina, con arena, serrín, ceniza y pedacitos de cristal. Toma también algodón, cordones, alambre, madera, etc. y forma sorprendentes cuadros, a los que la mezcla de improvisación y planeamiento, seriedad y humor, dan una nota peculiar.

Los tres artistas de Hannover, Buchheister, Schwitters y Vordemberge-Gildewart, toman parte con Baumeister en la exposición que en 1930 organiza en Paris el grupo «Cercle et Carré», fundado por Michel Seuphor y Joaquín Torres García. Aquél da una visión general del desarrollo del arte abstracto en los distintos países, mientras que TORRES GARCÍA (1874-1949) es uno de los pocos que conservan representaciones figurativas. Vive en Paris desde 1924, y en 1928 conoce a Van Doesburg y Mondrian. Siguiendo su ejemplo, divide sus cuadros en compartimientos rectangulares, colocando en ellos los objetos, a los que no quiere renunciar, con los contornos trazados de forma simple, como en los dibujos infantiles. El constructivismo, con el que se siente identificado, no significa otra cosa para él que orden y estructuración de las composiciones. Junto a su pintura, realiza relieves de placas y cubitos de madera serrados y pintados, que él denomina «objetos plásticos» (fig. 163). En sus bodegones, las máscaras y las cabezas son reconocibles: son en el fondo continuadores de los relieves dadaístas en madera de Arp y Schwitters, de los que Torres García está más cerca de lo que él quisiera.[3] En 1932 regresa a Montevideo pasando por Madrid, donde funda la «Asociación de Arte Constructivo». Permanece fiel a su estilo de composición parecido al collage, incluso en sus cuadros más tardíos, en los que coloca objetos de la vida cotidiana, símbolos, cifras y signos adecuados en cajitas.

Entre los miembros de «Cercle et Carré» se encuentra el pintor e impresor holandés, amigo de Seuphor, HENDRIK NICOLAAS WERKMANN (1882-1945). Hace monotipias que corresponden al principio del collage, para las que emplea únicamente material prefabricado. En 1923 abre una pequeña imprenta en Groningen y con el reverso de los bloques de las letras que emplea para imprimir carteles, efectúa el mismo año su primera composición pintada, en la que rectángulos anchos y estrechos se apilan formando *Chimeneas*. Pronto utiliza también las letras y cifras de la parte delantera, ordenándolas en tablas o superficies y enmarcándolas en bloques. Imprime los distintos elementos uno tras otro sobre papel, pasándolos repetidas veces por la prensa manual, variando a cada pasada el contenido de color y grasa de la tinta de imprimir, con lo que consigue distintos tonos de negro y gris. Después procede de análoga manera con los colores, cuyos tonos difumina en sucesivas impresiones. A veces recubre ciertas



Henryk Berlewi, *Mécano-Facture*, 1924.

partes del papel o sitúa una junto a otra las formas positivas y negativas. Descubre constantemente nuevas posibilidades que le permiten, como él dice, formar algo personal con un material práctico, aparentemente desprovisto de expresión. Realiza composiciones abstractas llenas de conocimiento y tensión con elementos formales, sencillos y sobrios. En 1929, éstos se suavizan al comenzar a imprimir directamente sobre el papel, letras y molduras. Más tarde vuelve a temas figurativos de un estilo expresionista, parecido al de sus primeros dibujos.

El pintor polaco HENRYK BERLEWI (1894-1968), basa su expresión artística en materiales corrientes y normalizados. Comienza a trabajar con ellos en los años 1922-1923, que transcurren en su mayor parte en Berlín. Al principio trabaja con los medios pictóricos y materiales que emplean los artistas en los distintos países: Picasso y Braque en Francia; Schwitters y Baumeister en Alemania, y los pintores de «Valori Plastici» en Italia. No le interesan los materiales como tales, sino únicamente las facturas que aportan a la pintura. Comprueba los distintos efectos que pueden lograrse con arena, vidrio, corcho, madera, etc., pero rechaza finalmente todos estos materiales porque dan relieve, mientras que él ve su objetivo en la renovación de la pintura bidimensional. En su opinión, el «culto fetichista de los materiales lleva a soluciones artísticas de carácter individual, cada vez más complejos, que contradicen el espíritu de la época, que pide formas de expresión de validez general».

Para sustituir el material caótico por elementos formales precisos y unitarios que puedan manipularse mecánicamente, confecciona plantillas metálicas que perfora a distancias regulares. Con ellas introduce primero un tipo de punto en tres combinaciones, blanco sobre negro y negro sobre blanco y gris, en el

Bodegón de las botellas, que exhibe en agosto de 1922 en la sala del grupo «Noviembre», de la Gran Exposición Artística de Berlín junto a la Estación Lehrter. En 1923 aparece su primera composición completamente abstracta, en la que con la misma plantilla coloca un gran cuadro punteado. Berlewi confecciona también elementos con barras regulares y, en 1924, coloca pedazos de papeles estructurados con ellos, en collages de disposición vertical y horizontal. Otras composiciones en las que las formas suben y bajan en rítmicas filas, nos hacen pensar en las películas abstractas de Viking Eggeling, con el que Berlewi traba amistad en Berlín. Desarrolla la «mecano-factura» hasta convertirla en un instrumento cada vez más valioso para contrastar punteados, cuadros, líneas rectas y onduladas, superficies abiertas y cerradas.

En otoño de 1923, Berlewi regresa a Varsovia y funda allí, con Strzeminski, Szczuka, Zarnower y Stazewski, el grupo «Block». En marzo de 1924 publica el folleto *Mecano-Facture* y organiza una exposición en la Sala de Ventas de la sucursal en Varsovia de la «Austro-Daimler-Automobil-Werke», en la que sus cuadros parecen estar más en su lugar que en una galería de arte. Para ella, realiza un cartel con «composición tipográfica» impreso en negro y rojo. En 1924, la Galería Sturm de Berlín se hace cargo de la dirección y publica el manifiesto en su revista *Der Sturm*. Berlewi abre una agencia de publicidad en Varsovia, con Alexander Wat y Stanislaw Brucz, que se especializa en configuración tipográfica moderna y emplea métodos de confección racionales.

El fotomontaje en la publicidad y la propaganda política

En el terreno de la publicidad moderna encuentran grandes posibilidades el collage y, sobre todo, el fotomontaje, lo que le hace prosperar enormemente. En Alemania, MAX BURCHARTZ (1887-1961) es el primero en preconizar su empleo racional. En 1919-1923 vive en Weimar y mantiene contactos amistosos con la Bauhaus y también con Theo van Doesburg. Bajo su influencia abandona la pintura figurativa, con la que ha tenido algunos éxitos y comienza a pintar cuadros neoplasticistas planos, en los que pronto desarrolla construcciones volumétricas. Poseído por la idea de la Bauhaus, de que el arte de la época debe extenderse a todas las facetas de la vida pública, abre en 1924, en Bochum, junto con J. Canis, la agencia publicitaria Werbe-Bau, que asume la planificación y realización de los más diversos encargos. Uno de sus trabajos ejemplares lo constituye el prospecto de cuatro páginas de la «Bochumer Verein», en el que aparecen eficazmente combinados fotomontajes de vistas de la fundición y textos explicativos. Burchartz realiza también grandes fotomontajes de la zona industrial de Dortmund y de las instalaciones mineras del Gelsenkirchen, colocando a veces los recortes fotográficos en líneas de proyección que llevan la vista al fondo. En 1926, Burchartz es contratado por la Escuela Folkwang, de Essen, como profesor de artes decorativas, fotografía, tipografía y publicidad, mientras Canis prosigue su trabajo en la agencia publicitaria. Burchartz combina fotografías con medios de expresión gráficos, realizando en 1928 una lograda combinación para la celebración del Aniversario del club masculino «Zylinder» (fig. 164). En ella repite la fotografía de una mano sosteniendo un sombrero de copa, diez veces en distintas posiciones, sobre un fondo de estructura vertical. En el interior de los sombreros ha inscrito el nombre de los miembros del club. Sigue desarrollando el procedimiento del montaje, para lo que emplea todas las posibilidades de la fotografía. En un fotomontaje sobre una industria eléctrica, para cuyas publicaciones y revistas trabaja durante los años treinta, luz y sombra se entremezclan con reflejos de espejos y transparencias tan íntimamente, que de las fotografías reales nace una inquieta composición abstracta.

En Frankfurt se da a conocer en el terreno gráfico a partir de 1925, HANS LEISTIKOW (1892-1962), que ha trabajado en las artes aplicadas en Breslau. Se autodenomina «Consejero de imprenta». En su taller del Ayuntamiento, realiza carteles, prospectos, portadas de revistas, etc., para los que emplea pintura, tipografía, collage y montaje fotográfico. Para la «Fiesta del Puente», con que se celebra en agosto de 1926 la inauguración del nuevo puente sobre el Main, diseña un cartel con círculo de colores. En la misma ocasión aparece el cartel de Schlemmer para su *Grosse Brücken Revue*, en el que vemos una de sus características figuras de marionetas hechas de oleadas de inscripciones tipográficas.[1] La amistad entre amos artistas lleva a que Leistikow incluya recortes de los cuadros y relieves de Schlemmer junto a un bloque de casas moderno, mostrando la idoneidad de estas obras para dicha arquitectura.

Los carteles de películas de 1927, de JAN TSCHICHOLD, para el Phöbus Palast de Munich, hacen época en el terreno de la publicidad. Coloca recortes de fotografías y textos precisos que se complementan dentro de composiciones superficiales de grandes y sencillas formas. En el cartel *La mujer sin nombre* (fig. 167), el título disminuye de tamaño dentro de las líneas de proyección dirigidas hacia el interior del cuadro, del que salen hacia nosotros dramáticas fotos de tamaño creciente.

En Berlín se mantiene viva la influencia del fotomontaje dadaísta hasta la mitad de los años veinte. UMBO, cuyo verdadero nombre es Otto Umbehr, uno de los fotógrafos vanguardistas, realiza además de «retratos simultáneos», fotomontajes de auténtico estilo Dada. Sobre el retrato de Egon Erwin Kisch de 1926 (fig. 166), un reportero pasa a toda velocidad armado de una cámara, un micrófono, una máquina de escribir y una pluma, con una pierna, en un coche y otra en un avión, sobre un paisaje en el que vemos a una multitud reproducida en un negativo. En una obra similar, *Perspectivas de la calle*, unos aviones realizan acrobacias entre el cielo y los edificios, mientras que un señor con sombrero de copa, boxeadores y niños en pañales, pululan por las calles.

También JOHN HEARTFIELD continúa sus collages dadaístas en las portadas del periódico deportivo *Arena*. En el número de febrero/marzo de 1927, las letras del título y unas notas se arremolinan entre piernas que bailan y saxofones; la impresión en azul, rojo y negro, refuerza el aislamiento de los elementos. Publica composiciones parecidas, aunque con un tono claramente político, en la revista semanal satírico-comunista, *Der Knüppel*, en la que también colaboran Schmalhausen, Schlichter y Dix, todos ellos miembros del primitivo grupo Dada. En un cartel llamado *Bajo el signo de la nacionalización* (fig. 168), un robot compuesto con piezas de máquinas y velocímetros ofrece un ejemplar del *Vorwärts*. En 1928, Heartfield compone un collage de un acorazado con recortes de periódico, que proclama la postura de los social-demócratas. En 1930 rodea el retrato del líder socialista belga Vandervelde de franjas de texto recortadas, al

estilo de los collages Dada. Entre los trabajos de Heartfield que hacen escuela, están las cubiertas protectoras que realiza con fotografías para los libros de la editorial Malik. Para ello emplea fotografías aparecidas en la prensa, aunque a veces sus fotografías obtienen otras que corresponden al contenido de los libros. Emplea por vez primera el principio del fotomontaje, en 1925, para la cubierta de *Tres soldados*, de John Dos Passos, contrastando las ilustraciones de la primera y última páginas.

Kurt Tucholsky y John Heartfield publican en 1929 en la Neves Deutsches Verlag el libro *Deutschland, Deutschland über Alles*, que lleva como subtitulo la inscripción: «Un libro de imágenes de K. Tucholsky y varios fotógrafos, montado por John Heartfield.» Heartfield coloca en la portada (fig. 170) el retrato de un gobernante, mitad civil mitad militar, con un sombrero de copa sobre el casco, con medio cuello duro y medio uniforme con medallas. En la impresión se entrecruzan los colores nacionales antiguos y nuevos, negro-blanco y rojo y negro-rojo y oro. En el interior, textos, fotos y montajes se complementan, dando un caleidoscopio satírico de la vida política y cultural de Alemania. Una de las representaciones más agresivas la constituye un montaje de retratos grotescos de tipos uniformados, que lleva el título del recién aparecido libro de fotografías de Eipper, *Los animales te están mirando*.

Las piernas que bailan el charleston en la portada de Heartfield para la revista *Arena*, reaparecen en 1927 en un cartel de FLACHSLANDER para la Ópera de Krenek, *Jonny spielt auf*, típico ejemplo de estilo específico del collage de Berlín (fig. 173). Las fotos e ilustraciones recortadas en gran número y en todos los tamaños no pueden ocultar su inspiración dadaísta, pero se encuentran en una composición dividida en diagonal en la que se perciben influencias de la pintura constructivista. Es precisamente la meditada composición de los elementos fotográficos que resaltan plásticamente del fondo claro, lo que confiere su eficacia a esta hoja.

En un cartel para la Scala que DOMELA monta con fotografías de clowns, cantantes negros y girls, se expresa por medio del conciso orden algo de los ritmos del jaz que fascinan por aquel entonces en Berlín. Domela concede gran importancia al fotomontaje dentro de los trabajos publicitarios, que realiza durante su período berlinés. En la introducción del catálogo para la exposición denominada «Fotomontaje», que Domela organiza en el antiguo Museo de Artes Gráficas de Berlín, explica que un buen fotomontaje requiere «conocimientos para estructurar la fotografía, dividir la superficie y realizar la composición». La portada del catálogo está cruzada por una tira en fotomontaje, que demuestra las fantásticas secuencias que puede crear el recorte a mano. Para la entrada de la exposición, compone un gran montaje mural con fotografías de los museos berlineses y de las obras maestras de la pintura y escultura (fig. 172). Domela abandona el montaje en 1933, al trasladarse a París. Sólo en 1937 realizará un cartel para una exposición que las Federaciones Anarquistas española y francesa organizan en la Galería Mai, con objeto de recolectar fondos para los que luchan en la Guerra Civil española.

La Exposición Internacional «Film und Foto» que organiza la Asociación Gremial alemana en Stuttgart, coloca a la fotografía experimental aplicada y libre en primer plano del interés, y suceden los libros dedicados a ella: *Foto-Augé*, de Roh-Tschichold; *Viene el nuevo fotógrafo*, de Werner Graeff;

Mirada absorta, de Renger-Patzsch. El pintor lituano MOSES VOROBEICHIK llega a la Bauhaus y toma parte, en 1927, en los cursos de Moholoy-Nagy. Publica en 1930, en la editorial de Orell y Füssli, de Zurich, el libro de fotografías y fotomontajes, *Un ghetto en el Este*, dedicado al barrio judío de Wilna. Coloca fotografías de detalles en rítmica secuencia sin que se perciban las uniones y alterna positivos y negativos. Con fotos oblicuas de la Biblioteca Straschun construye una opresiva habitación. En *Hermosas son las callejuelas* alarga en profundidad la vista de una calle, superponiendo las perspectivas de la misma. Su segundo libro de fotografía, *París*, aparece en 1934, publicado en Corti, bajo el seudónimo «Moi Ver». Cambia su nombre de nuevo, haciéndose llamar Moshe Raviv, al emigrar en 1934 a Israel, donde realiza durante los primeros años trabajos publicitarios y carteles de fotomontaje.

La exposición que Domela organiza en París en 1931, da una impresión completa de la especialidad de fotomontaje. Junto a los precursores de los siglos XVIII y XIX, expone obras de arte libre, publicidad, confección tipográfica y propaganda política. Junto a los activistas de la Unión Soviética, a los que se concede un amplio espacio, tiene también dedicada una sección especial la Federación de Artistas Revolucionarios de Alemania. A ella pertenecen Keilson y Lex, y entre los trabajos de este grupo, hoy inencontrables, la crítica destaca los fotomontajes de Pewas y Eggert.

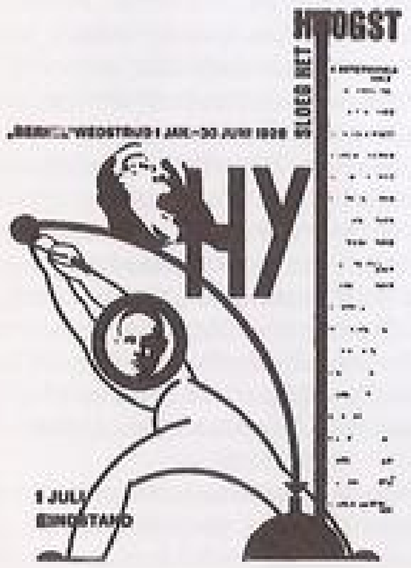
Pero entre todos ellos, los más auténticos medios de agitación política son los fotomontajes de Heartfield. En 1924 crea en forma de cartel la composición, *Dentro de diez años: padres e hijos*, en la que unos cadetes en edad escolar desfilan con las armas sobre el hombro ante un general repleto de condecoraciones, mientras que tras ellos marchan gigantescos esqueletos. Junto a los carteles electorales para el Partido Comunista, Heartfield interviene en la lucha política con las portadas de *Bandera Roja* y de *AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung)*, en las que previene sobre el peligro que entraña el creciente movimiento nacional-socialista. En 1933 huye a Praga, continuando sus fotomontajes con renovada agresividad, que se distribuyen en secreto en Alemania (fig. 170).

Heartfield busca el material fotográfico en todas las revistas alcanzables y selecciona con mirada infalible el material propagandístico. Aumenta la eficacia de las fotografías auténticas y expresivas con sorprendentes mezclas y confrontaciones. Sus víctimas sufren las más grotescas metamorfosis y están equipadas con los atributos más absurdos y macabros. Heartfield invierte las proporciones para poner en su sitio los dudosos criterios de valor. Agrupa las fotos de tal manera, que podemos ver el pasado y el futuro al lado del presente. Junto a las reminiscencias Dada, aparecen también tendencias surrealistas con visiones de pesadilla. En otras ocasiones emplea medios fotográficos específicos. En el cartel para el «Día de la Crisis» de la SPD, de 1931, monta el negativo de la cabeza de un tigre sobre un retrato de un burgués. En su fotomontaje que se proyecta durante la representación de la obra de Pogodin, *Amigos*, en 1935, en el Teatro de la Revolución de Moscú, una gigantesca imagen de Lenin se eleva sobre la ciudad.

No todos los montajes de Heartfield tienen la misma categoría. A veces los detalles anecdóticos están demasiado desarrollados, perjudicando la impresión de conjunto. En algunos carteles las representaciones simbólicas son

excesivamente patéticas. Debemos considerar, sin embargo, que Heartfield dirige sus fotomontajes a una amplia masa y su mérito es haber dado a la propaganda una forma óptica considerada ejemplar, dentro y fuera de Alemania. En la sección de fotomontaje aplicado de la Exposición de Berlín, junto a los especialistas alemanes, como Moholy-Nagy y Bayer, tenemos a los compatriotas holandeses de Domela, PIET ZWART (1885) y PAUL SCHUITEMA (1897). Ambos se especializan en la correcta distribución de la imagen y escritura en los prospectos de propaganda, como puede verse en los que Zwart realiza para la «Delfter Kabelwerke» y Schuitema para la empresa «Balanzas Berkel», de Rotterdam. Ambos colocan los textos en diagonal dividiendo la superficie. En los montajes de Zwart encontramos, junto a las fotografías, también dibujos de máquinas y planos de ciudades, que nos hablan de su actividad como arquitecto. En 1931 realiza el prospecto de una agencia de publicidad con unos titulares en collage como ilustración de todos los encargos que acepta la empresa: símbolos de marcas, envoltorios, anuncios, tarjetas de invitación, membretes, prospectos ilustrados, etc. La turbulenta acumulación de elementos nos recuerda la composición de los collages dadaistas de Hausmann y Heartfield. Zwart trabaja con distintos grises y negros, que en los textos dirigen la atención de una palabra a otra, y en las fotos contrapone vistas próximas y lejanas. En un prospecto de propaganda para el telégrafo holandés, a los motivos fotográficos se les ha dado formas redondas y profundidad por sucesivas copias. Una tirada de un telegrama enrollado se eleva sobre un fondo oscuro. También Schuitema aprovecha las posibilidades fotográficas. En las páginas de un catálogo de propaganda, monta tres fotografías de conducciones industriales en ángulo abierto formando una construcción dinámica en relieve.

Entre los checos, KAREL TEIGE es el más conocido en Alemania. En la Exposición Internacional «Film und Foto» presenta composiciones de su libro, *El ABC*, y también fotomontajes efectuados en Praga para cubiertas de libros y portadas de las revistas *Red* y *Zivot*. Igualmente efectúa composiciones con los



Paul Schuitema, prospecto de propaganda para la firma Balanzas Berkel, 1928.

materiales de las cajas de imprenta, líneas, barras, letras, molduras, etc., variaciones ligeras y alegres de las monotipias que Werkmann ha realizado en Holanda. Teige dice de estos *tipomontajes*: «El ojo se pasea por ellos, descubriendo siempre nuevas perspectivas.»

El mérito principal de la modernización de las artes gráficas de consumo en Checoslovaquia recae en LADISLAV SUTNAR. Tras los estudios y unos primeros trabajos prácticos en Praga, emprende en los años 20 viajes por Francia, Italia y Alemania, donde visita la Bauhaus. En 1927 decora la sala checa de la Exposición Internacional del Libro de Leipzig, confeccionando el techo con pinturas abstractas de vivos colores. Sus primeras cubiertas de libros presentan sencillos rectángulos y circunferencias introducidos en los títulos como elementos «funcionales». Alrededor de 1930, emplea fotografías para provocar la sensación de relieve en las composiciones planas. También emplea la proyección lineal para dar sensación de profundidad. En la portada de la revista *Zijeme* de 1931, coloca tres fotografías idénticas de Charlie Chaplin que disminuyen de tamaño con la distancia, inclinadas hacia un lado, haciendo que la figura se dirija hacia nosotros abruptamente (fig. 165). Sutnar es el director artístico de una gran editorial (Druzstevni Prace) desde 1929 y edita una revista de artes gráficas y formación artística. En 1932 es nombrado director de la Escuela del Estado de Artes Gráficas de Praga, asumiendo el encargo de diseñar los pabellones checos de numerosas exposiciones en el extranjero. En 1939 inaugura en Nueva York la agencia de publicidad «Sutnar Office». En todos sus trabajos publicitarios trata de dar «información visual», dirigiéndose simultáneamente al ansia de saber y a la curiosidad. Y siguiendo el desarrollo industrial, propone constantemente nuevas soluciones.

En Polonia el fotomontaje es introducido por MIECZYSLAW SZCZUKA (1898-1927), el artista más polifacético entre los jóvenes que dio un gran impulso al arte polaco después de la primera guerra mundial. Busca soluciones modernas en los terrenos de la pintura, escultura, arquitectura, cine y escenografía, influenciado parcialmente por los soviéticos. Mientras que en las esculturas que realiza en 1921-1923 con cemento, plancha, hierro, vidrio, madera y yeso sigue los precedentes constructivistas, en la pintura muestra tendencias suprematistas. Éstas entran en Polonia cuando Strzeminski, que ha estudiado con Malevitch en la Academia de Witebsk, regresa a Varsovia con su esposa, la escultora Katarzyna Kobro. Con ellos, Stazewski y Berlewi, Szczuka y su compañera Teresa Zarnower, fundan en otoño de 1923 el grupo «Blok»; ambos trabajan en la redacción de la revista del mismo nombre, cuyo primer número aparece en marzo de 1924. Siguiendo el ejemplo de la revista *Objeto*, editada por El Lissitzky e Ilya Ehrenburg, los textos e ilustraciones se distribuyen geométricamente. *Blok* defiende el arte moderno del país y del *exterior*, y también las nuevas formas de la construcción de maquinaria. Szczuka publica en ella una serie de fotomontajes que subliman las conquistas de la industria y de la técnica. Distribuye los elementos de forma clara sobre la superficie y pega entre ellos ilustraciones recortadas y papeles de un solo color o estampados. A veces los mástiles y vigas en forma de T constituyen el esqueleto de la composición, como en *Programa constructivo de Kemal Pascha*, de 1924, que se refiere al desarrollo en la construcción de ciudades y en los transportes (fig. 169).

En 1927, Szczuka asume la configuración de *Europa*, de A. Stern, un himno poético al brillo y la miseria de nuestro continente, que aparece en Varsovia en 1929. Dibujos y viñetas cómicas, una franja con un combate de boxeo y un SOS recubriendo un mapa de Europa, enmarcan el texto encajado en tiras y franjas rojas y negras, una compaginación que reposa completamente en el collage. En carteles, como los de *Amnistía* y *Ayuda a la infancia*, de 1926, en las cubiertas de libros y en las portadas de la revista *Dzwiga*, los elementos de la composición están concebidos con mayor severidad. Los fotomontajes son completados con dibujos, que acentúan la transición de superficie a volumen. En 1927, año de la muerte de Szczuka, MIECZYSLAW BERMAN (1903) realiza sus primeros fotomontajes inspirados en los de los constructivistas rusos, El Lissitzky, Rodtschenko, Kluzis y otros. A partir de 1930 se dedica a la sátira política (fig. 171), en la que tiene a John Heartfield como ejemplo. Dirige también duros ataques contra el régimen nazi. Una de sus obras más logradas es *Arbol genealógico*, de 1935, en la que cuatro monos con gorras del partido, tiracuellos y brazalete con la cruz gamada, realizan ejercicios sobre unas ramas que se doblan formando también una cruz gamada.

Berman efectúa sus composiciones con pocas fotografías recortadas y grandes fórmulas simbólicas, consiguiendo efectos de cartel que refuerzan la impresión en color. En otros casos consigue efectos de profundidad con medios refinados, aumenta el contraste real e irreal y emplea tan correctamente los efectos de luz y sombras, que sus fotomontajes rebasan el simple efecto propagandístico de la época para transformarse en documentos artísticos. Berman, que se dedicó también a la historia del fotomontaje, nos habla en la introducción de su librito *El cartel satírico*, del pintor WLADYSLAW DASZEWSKI, del que reproduce el fotomontaje *En pero*, de 1932. En él, sobre un fondo de fábricas vemos grandes fotografías de prostitutas y caricaturas de especuladores, que nos recuerdan los de George Grosz. Daszewski publica de 1927 hasta la guerra, fotomontajes políticos en el periódico polaco *El Mundo* y caricaturas en collage para revistas literarias. Ilustra los libros de poemas de Tuwim y Slonimski, que pertenecen al grupo de poetas vanguardistas polacos «Skamander». Según Berman, los fotomontajes que realiza para *El ojo en el ojo*, de Slonimski aparecido en 1929 o 1930, están influenciados por Rodtschenko.

Notas

1. László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago, 1947, p. 142 (En castellano existe una versión de su fundamental obra, *La nueva visión*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1964.)

2. Moholy-Nagy conoce a El Lissitzky en Düsseldorf en 1921, en el Primer Congreso Internacional de Artistas Progresistas, y visita en 1922 la gran exposición del artista ruso en Berlín.

3. Moholy-Nagy se refiere en sus clases al «tactilismo», propagado por Marinetti en un Manifiesto, basado en el tacto de los materiales. Véase *Von Material zu Architektur*, Munich 1929, p. 24.

4. El contacto personal con los dadaístas tiene lugar cuando se presentan en Weimar al Congreso de Arte Moderno, además de los constructivistas y neoplasticistas Schwitters, Arp, Richter y Tzara, y consiguen que la manifestación acabe como el verdadero espíritu Dada exige.

5. Se deduce la existencia del contacto de Torres-García con los antiguos dadaístas de un cuadro de 1931, pintado en Ascona, en el que se ve un «hombrecito» con el nombre de «Van Rees».

6. Ambos están reproducidos en el catálogo *Werbegraphik: 1920-1930*, Frankfurt, 1963, p. 38.

IX. Compendio del desarrollo del collage en las últimas décadas

Collage abstracto en Estados Unidos

En Estados Unidos surge en los años treinta un cierto interés por el collage y las estructuras con diversos materiales dentro del arte abstracto, que por esta época, al igual que en Inglaterra, encuentra un gran número de decididos partidarios. Aquí como allí, el movimiento es iniciado por artistas que están en contacto con París.

A ellos pertenece en primera línea el pintor y coleccionista A. E. GALLATIN (1882-1952), que de 1921 hasta 1938 visita regularmente París para comprar obras de Picasso, Braque, Gris, Léger, Arp y Miró. Con su colección cimenta el Museum of Living Art, que se sitúa en la Universidad de Nueva York y que en 1943 se encuadra dentro del Museum of Art de Filadelfia. Gallatin pinta cuadros en los que se mezclan las tendencias cubista y constructivista. A partir de 1937 realiza también collages, en los que incluye elementos realistas, como billetes de metro, entradas, una esfera de reloj, etc. El Museum of Living Art organiza en los años treinta la primera exposición de artistas abstractos norteamericanos, que anuncia como *Concretionists*, entre los que se encuentran Calder, Ferren, Biedermann, Morris y Shaw. Bajo la dirección de los dos últimos se funda el grupo «American Abstract Artists» (A.A.A.), cuya primera exposición tiene lugar en 1937 en un piso vacío del «Squibb Building» de Nueva York.

CHARLES G. SHAW (1892) también pasa largas temporadas en París, donde en 1932-1933 realiza collages. En dos obras de 1934, *Sensation* y *Today*, pega franjas de texto que despiertan reminiscencias dadaístas, pero que tienen funciones formales en la composición. En *Sensation*, una serie de titulares de periódicos alarmistas unidos por líneas y puntos forman una extraña constelación, que podría estar influenciada por Miró. En *Today*, vemos además de una serie de inscripciones absurdas, dos fotografías aéreas, la una de un aparcamiento de coches y la otra de una sala de reuniones con tribunas ascendentes, metidas en el campo de visión de un ojo muy abierto. Las partes fotográficas sirven para hacer visibles el volumen

y el movimiento entre las líneas y superficies. En la exposición de la American Abstract Artists de 1938, Shaw toma parte con un relieve abstracto neoplasticista, de rectángulos de color que se elevan del fondo del cuadro por medio de listones.

SUZY FRELINGHUYSEN, casada con George K. L. Morris, también está iniciada en el cubismo. En una composición de 1936 pega impresos y papel pautado, entre superficies punteadas con el pincel o con motivos estratificados, al estilo del cubismo analítico, y los encierra en un marco oval: ellos son los que dan el tono lírico. La figura cubierta de etiquetas de botella del *Matador de toros bebiendo,* de 1942 (fig. 174), podría haberse inspirado en la escultura en yeso de Juan Gris, *Toreador,* de 1917, que se encuentra en la colección Gallatin. Encontramos vagas reminiscencias de Gris en un bodegón de 1949, en el que pega cartón ondulado y papeles con enrejado, cubiertos por color de tonalidades negras, blancas, anaranjadas, violetas y marrones.

Al contrario que estos artistas totalmente influidos por París, ILYA BOLOTOWSKY (1907), que pertenece al grupo de fundadores de la A.A.A., tiene unos conocimientos más amplios de la evolución artística europea. Ha viajado por Italia y Alemania, antes de instalarse en 1923 en Nueva York, y cuando en 1932 viene de nuevo a Europa visita Londres y París. A finales de 1933 realiza sus primeros collages con papeles sencillos, materiales de embalaje, etc., limitándose a los colores fundamentales: azul, amarillo y rojo. Emplea recortes de revistas que se adapten en textura y color a sus concepciones. Como los tonos de estos materiales baratos empalidecen y destiñen con el tiempo, confecciona sus propios papeles con colores al óleo y temple. Los collages, *Balanza,* de 1934, o *Color de tierra,* de 1937, muestran formas orgánicas análogas a las de Miró. Los papeles recortados se completan con líneas dibujadas, los colores son de tonalidades difuminadas grises, marrones, verdes y rojas. Posteriormente, Bolotowsky pasa a composiciones geométricas puras, inspirado por Mondrian, que emigra a Nueva York en octubre de 1940, permaneciendo fiel a la línea neoplasticista. En un collage de 1953 emplea rectángulos de distintas dimensiones, introducidos en un sistema de coordenadas en los que las tonalidades escalonadas imitan una estratificación en volumen. Con ello, Bolotowsky trata de enriquecer los cuadros en superficie de Mondrian.

El catálogo ilustrado que la A.A.A. edita en 1938 reproduce un collage de BALCOMB GREENE (1904), primer presidente del grupo. Es una composición de formas abstractas dispuestas en ángulos agudos. En otras obras de 1938, Greene reparte los elementos de forma más suelta en el espacio, distanciándolos con sombras estriadas, duras o blandas. En una ocasión, coloca pequeñas ventanas que se abren y cierran sobre una superficie clara, elevándose de un fondo oscuro.

Del catálogo se deduce que los artistas norteamericanos de esta época se interesaban más por las construcciones que por los collages. Emplean placas de madera pintadas para realizar obras bi o tridimensionales. BECKFORD YOUNG une listones de distintos colores y veteados, en composiciones verticales, cuya severa ordenación es rota por una flecha curva. Mucho más interesante resulta *Construction,* de BYRON BROWNE (1907), sobre un esquema superficial ligeramente desnivelado en el que unas formas redondas y salientes proyectan sus sombras. BURGOYNE DILLER (1906-1965), que conoce el De Stijl en 1934 a través de Vantongerloo y Van Doesburg, se adhiere totalmente a él tras la llegada de Mondrian

a Nueva York. A principios de los años cuarenta realiza collages neoplasticistas. Dos ejemplares de 1944, los únicos que de él poseemos, nos muestran su capacidad de variación en composiciones puramente horizontales y verticales.

ADOLF R. FLEISCHMANN (1892-1968), que se establece en Nueva York en 1952, traba amistad con Diller y Glarner, íntimamente ligados a Mondrian hasta su muerte. En años anteriores había ya efectuado collages en París, en los que los recortes de periódicos de formas geométricas estaban rodeados de agitadas líneas. En 1948 realiza la primera verdadera composición de rectángulos, a la que seguirán muchas otras. El acorde fundamental está confeccionado con papeles de colores en tonalidades mates, negras, grises, amarillas o marrones, cuyo sonido refuerzan acentos azul-oscuro y rojos, mientras que en otros lugares lo atenúan papeles transparentes. Fleischmann enriquece las texturas empleando papeles rugosos, desplaza los campos en horizontal y coloca a veces barras verticales de fuertes colores, que distribuyen la superficie rítmicamente. En Nueva York y desde 1957 en Stuttgart, continúa realizando collages. Tanto en los óleos, que constan de líneas paralelas en las que las superficies de color sólo aparecen veladas, como en los collages, emplea papeles rayados y coloreados a mano que hacen vibrar las texturas (fig. 175).

Mientras que los representantes norteamericanos del collage abstracto no aportan ninguna solución nueva o típica, AD REINHARDT (1913-1967), que entra en 1939 en la A.A.A. sigue el camino independiente. Compone los collages, que inicia este mismo año, de múltiples elementos iguales que cubren el campo del cuadro con densas estructuras y que sólo deben considerarse en conjunto. En un *Collage* abstracto, unas formas plásticas nos llevan al espacio a través de planos, que avanzan y retroceden, edificando en el centro construcciones fantásticas. La multiplicidad de capas añadirá mayor desconcierto a los papeles de colores que las fotos recortadas, en especial en las fotografías con materiales de distintos tejidos y motivos. En cambio, el collage *Newsprint* está hecho totalmente de ilustraciones de revistas, postales de ciudades e instalaciones industriales, fachadas cubiertas de publicidad o vacías, muros y puentes, componiendo un panorama fantasmagórico (fig. 179). De los cuadros de grandes ciudades, que Paul Citroen realizaba pegando postales e ilustraciones, hemos pasado con refinados medios fotográficos a una especie de reportaje gradual de estilo casi cinematográfico. Reinhardt emplea también negativos, montando con ellos un caótico conglomerado poblado de siluetas oscuras. Estos trabajos apenas dejan entrever que en los años 1940-1941 Reinhardt realizará collages abstractos con sencillas tiras y rectángulos de color, en los que adoptará las tendencias neoplasticistas sin renunciar al juego de superficies y volúmenes. Las composiciones constituyen el tránsito a la simplificada pintura de la época posterior.

HANS RICHTER emigra a Nueva York en 1940. Efectúa allí una serie de cuadros y collages en los que trata de representar movimiento y tiempo, cuya importancia conoce de su actividad cinematográfica, en desarrollos dinámicos. Vuelve para ello a la secuencia abstracta que había empleado en la época Dada. En 1943 realiza un gran cuadro de 5,50 m de longitud por 80 cm de altura, llamado más tarde *Stalingrado. Victoria en el Este,* en el que pega recortes de periódicos con informes del frente y croquis de los escenarios de la guerra rodeando formas abstractas (fig. 177). Entre las superficies pintadas en tonalidades rojas mates,

amarillas azules y negras, los fragmentos de periódicos tienen el valor de estructuras gráficas. En la composición alternan formas geométricas severas con otras completamente libres, nacidas de la inspiración espontánea y de la necesidad de orden. En esta representación trata de reproducirnos el contraste entre la guerra de posiciones estabilizadas y la abierta. Richter realiza en 1944-1945 otro cuadro llamado *Invasión*, en el que se limita a pintar. En *Liberación de París*, de 1945, cuadro vertical de 2,50 m de altura, emplea de nuevo el collage. Entre las formas abstractas pintadas con colores azules y rojos brillantes, introduce recortes de periódicos con textos y debajo con ilustraciones. Su intento de actualización de la pintura abstracta con la ayuda de documentos de la época, sin por ello renunciar a su estilo, ha ejercido una duradera influencia en los pintores de la siguiente generación.

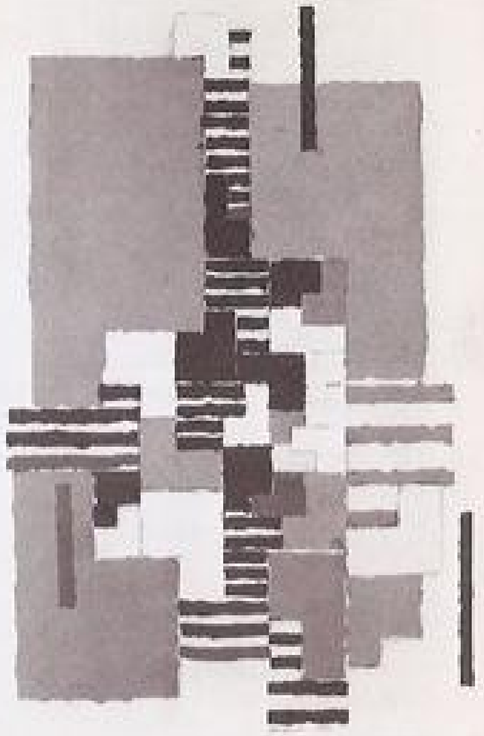
Con la ola de pintores parisinos que llegan a Nueva York durante la guerra, como Léger, Chagall, Masson, Ernst, Tanguy y Seligmann, penetran en la pintura norteamericana nuevas ideas predominantemente surrealistas. Peggy Guggenheim abre en 1942 su «Gallery of this Century» a los emigrantes, transformándola en un centro de arte europeo en el que se acepta también a los pintores nativos. Motherwell, el primero que entra en contacto con ella, trae a Baziotes y Pollock. Todos ellos son miembros de la tropa de vanguardia que da nuevos impulsos a la pintura norteamericana. Peggy Guggenheim les organiza exposiciones especiales y les invita en 1943 a participar en una de collage.

ROBERT MOTHERWELL (1915) adquiere sus primeros conocimientos de pintura en el curso de sus estudios de Historia del Arte en la Universidad, efectuando copias de los maestros clásicos. Así llega a comprender sus principios de composición. Tras una estancia en México, que en 1941 comparte con el pintor chileno Roberto Echaurren Matta, decide dedicarse seriamente a la pintura. En sus primeros cuadros se reflejan diversas influencias. La deformación de figuras de Picasso, la ordenación superficial de Mondrian y la escritura espontánea de los surrealistas. Matta, que en 1937 ha frecuentado a Breton y Dalí en París, pero que siente especial admiración por Miró y Masson, le afirma en su tendencia surrealista.

Cuando JACKSON POLLOCK (1912-1956) llega a Nueva York con Motherwell, está bajo la doble influencia de Picasso y Masson. Pero este último predomina en los cuadros de 1942, como *Stenographic Figure*. En estas primeras obras, Pollock se abandona a la escritura lineal automática y abrupta, con la que supera a todos los surrealistas y sobre la que coloca el color directamente del tubo. WILLIAM BAZIOTES (1912-1963) pasa en 1940 de un estilo expresionista a formulaciones abstractas, en las que simultáneamente aparecen ciertas alusiones surrealistas

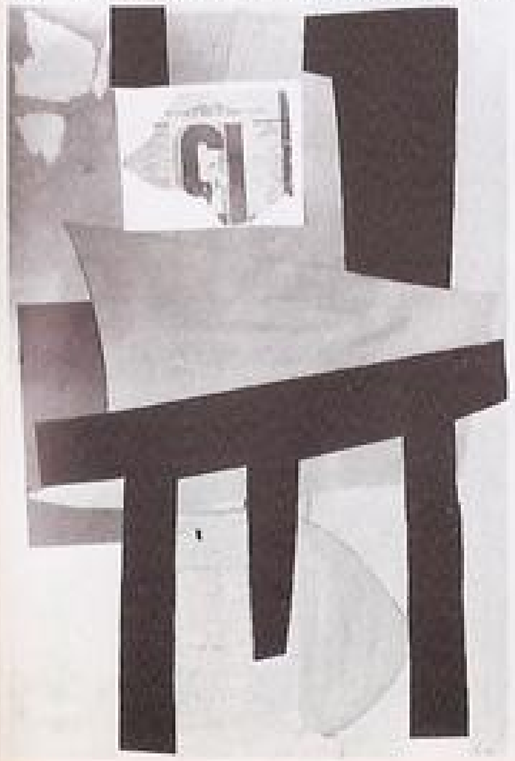
Cuando Peggy Guggenheim propone a los tres pintores su participación en la exposición de collage, ninguno de ellos ha trabajado aún con este procedimiento. Motherwell y Pollock se ponen inmediatamente a trabajar en el taller de este último. Pollock rasga papeles con creciente tensión y energía, los pega, incluso quema los bordes y después lo recubre todo de color. Trabaja en una especie de trance. Este primer intento no tiene continuación. En 1948 Pollock monta en un cuadro llamado *Caballo de madera*, la cabeza plana de un caballo de balancín un elemento en relieve que sobresale de forma extraña de la pintura pastosa. A veces, a la masa de color va a parar cualquier material, como los tapones de

174. Suzy Frelinghuysen, *Torero bebiendo*, 1942.

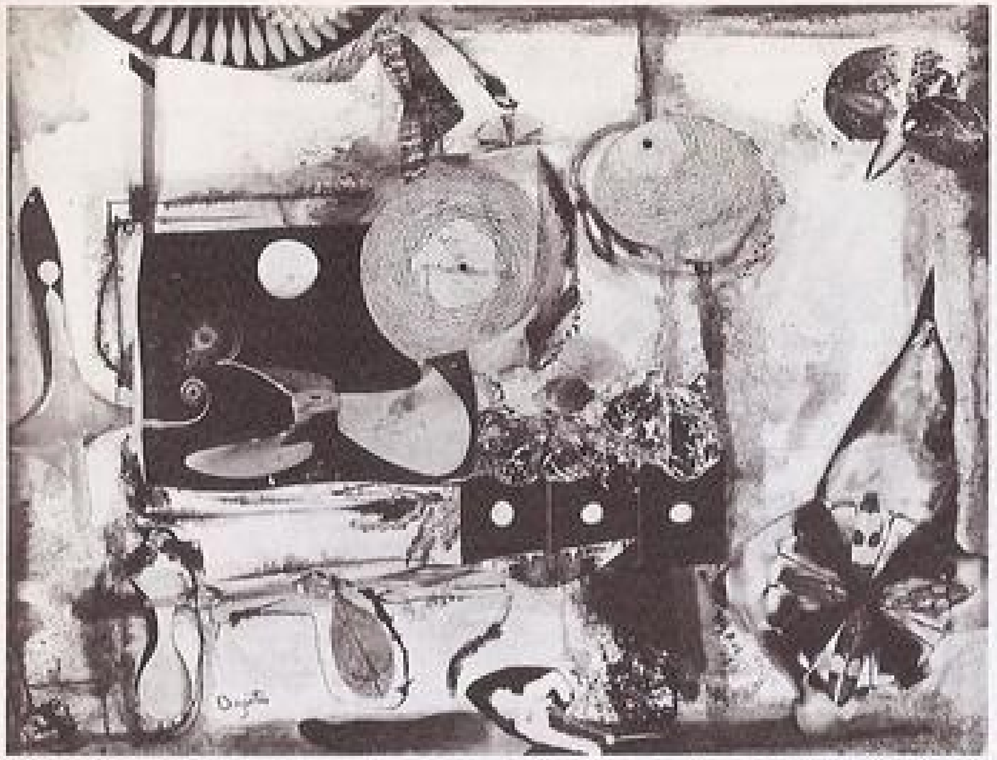


175. Adolf Fleischmann, (sin título), 1957.

176. Robert Motherwell, *El caballete*, 1951.

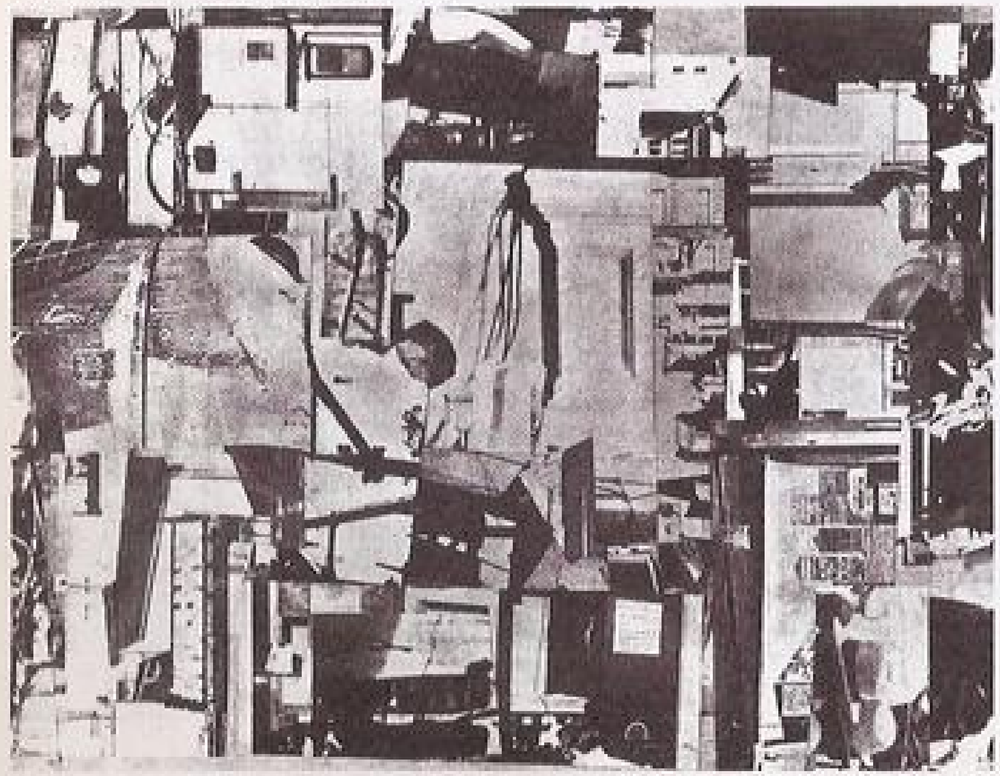


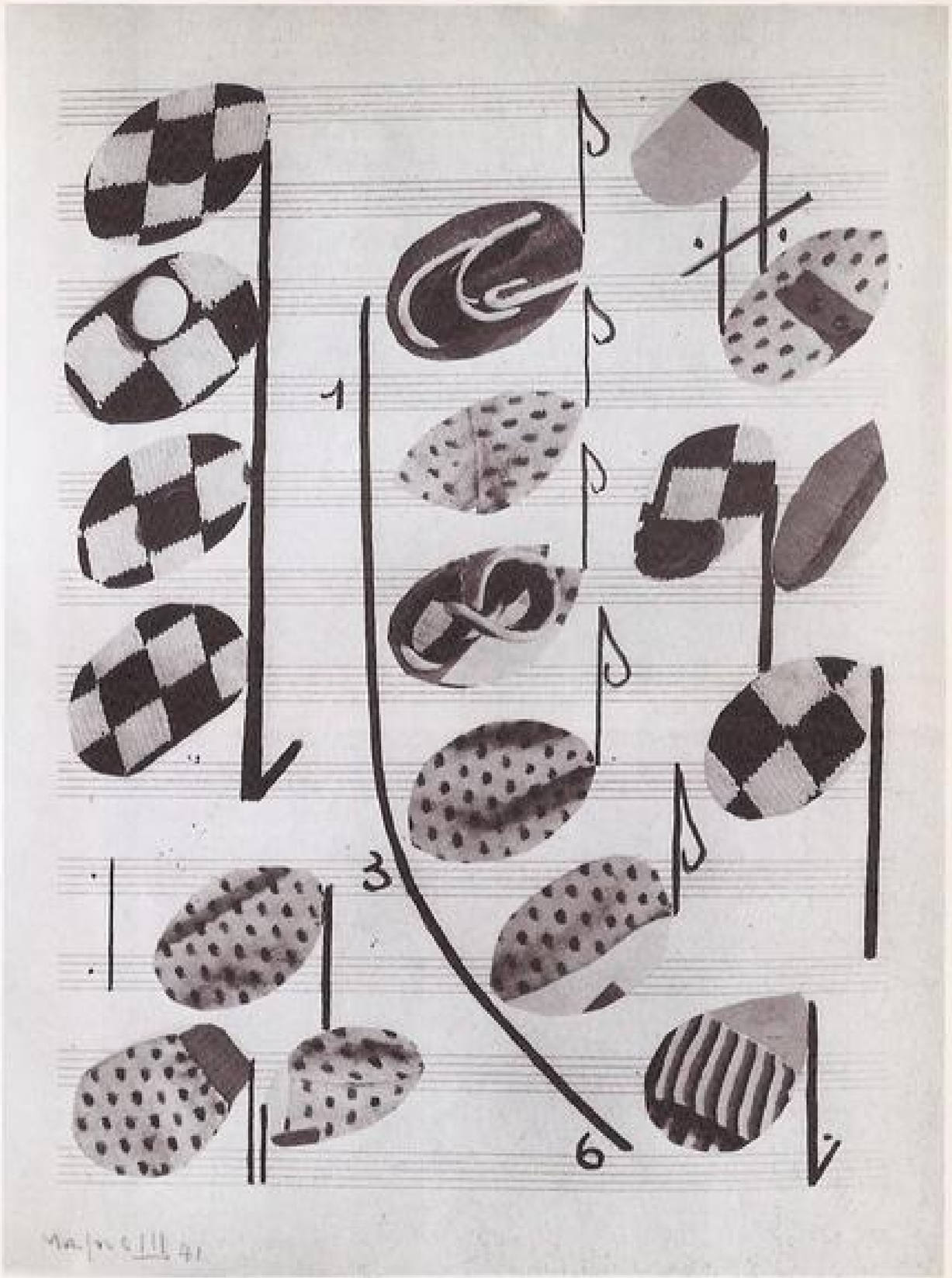
177. Hans Richter, *Stalingrado, Victoria*, 1943-1944.



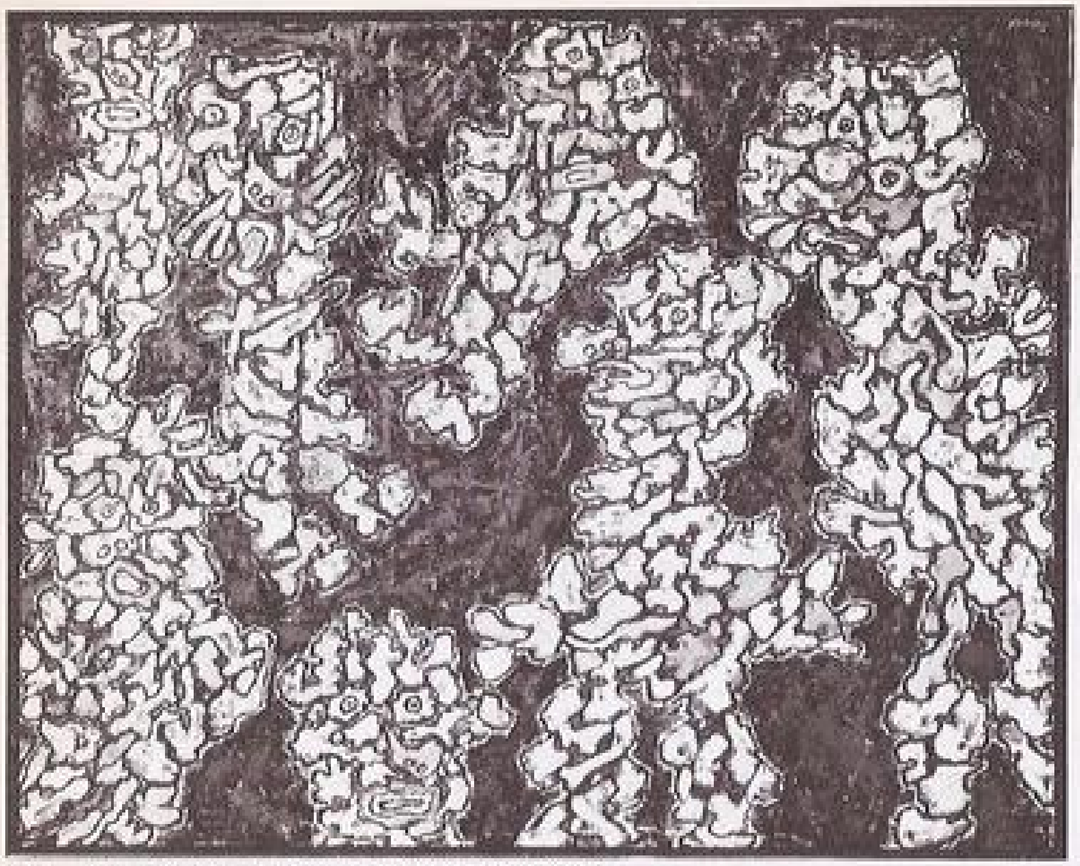
178. William Baziotes, *El viajero drogado en globo*, 1942-1943.

179. Ad Reinhardt, *Periódicos*, 1939.



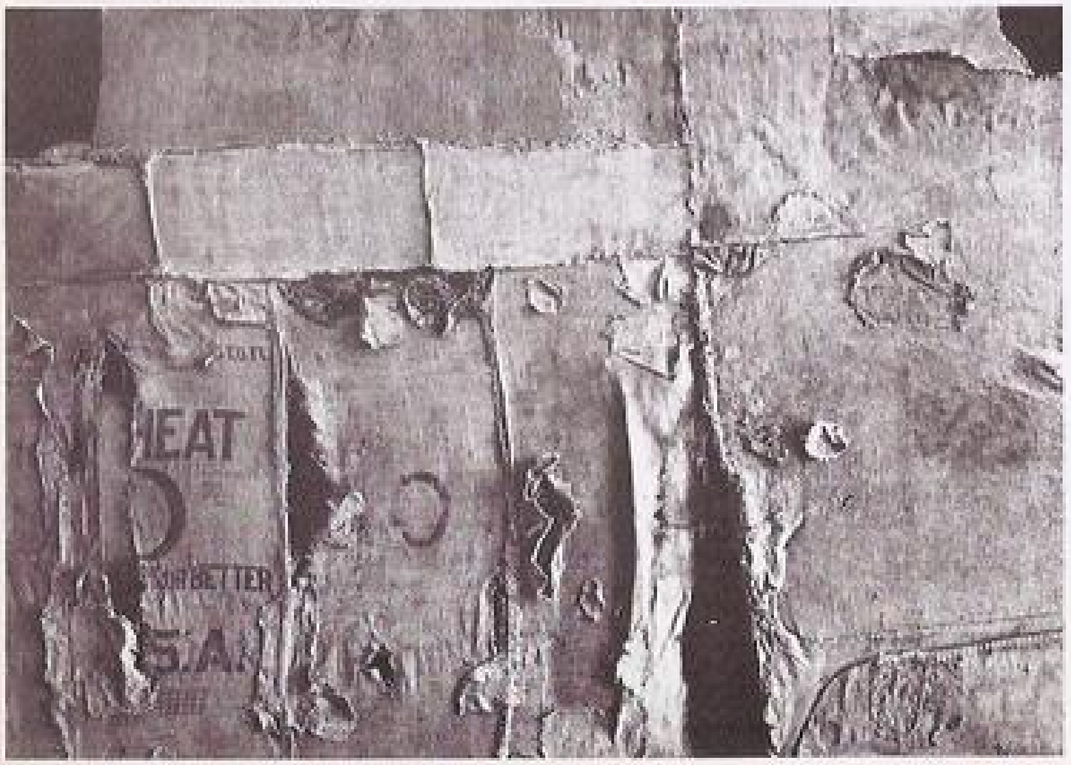


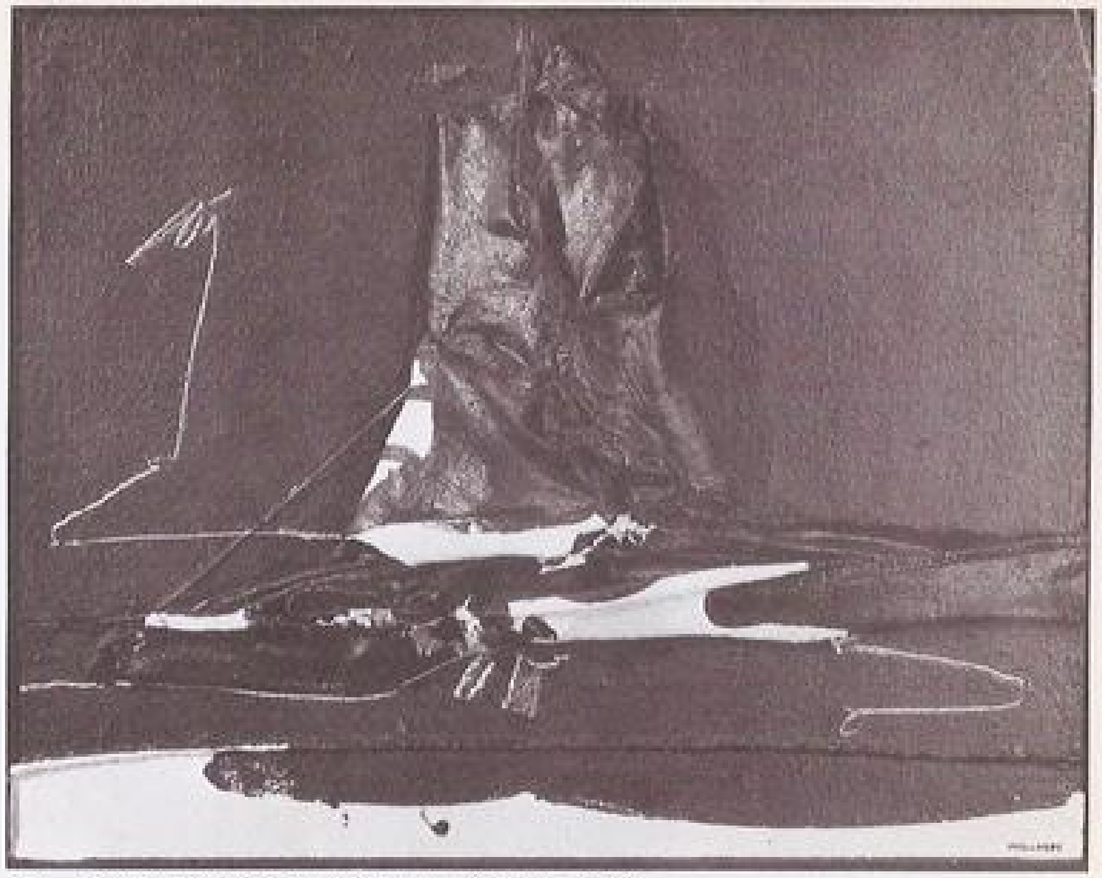
180. Alberto Magnelli, (sin título), 1937.



181. Jean Dubuffet, *La leyenda de la estepa*, 1961.

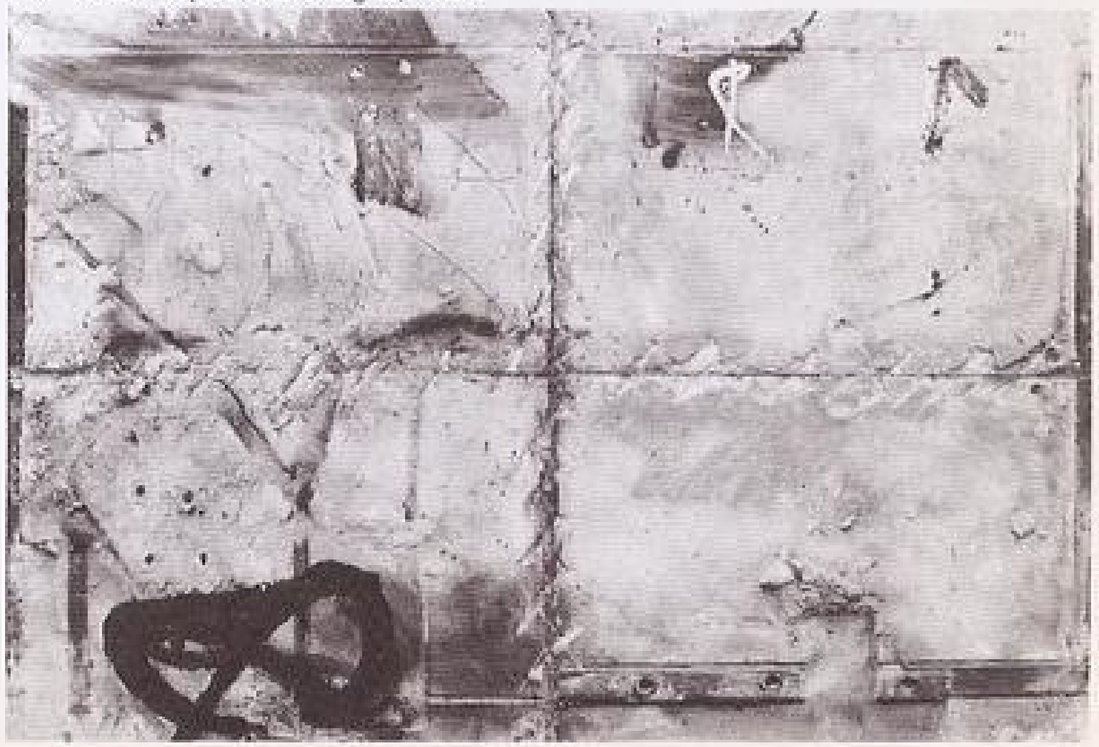
182. Alberto Burri, *Sacco*, 1956.

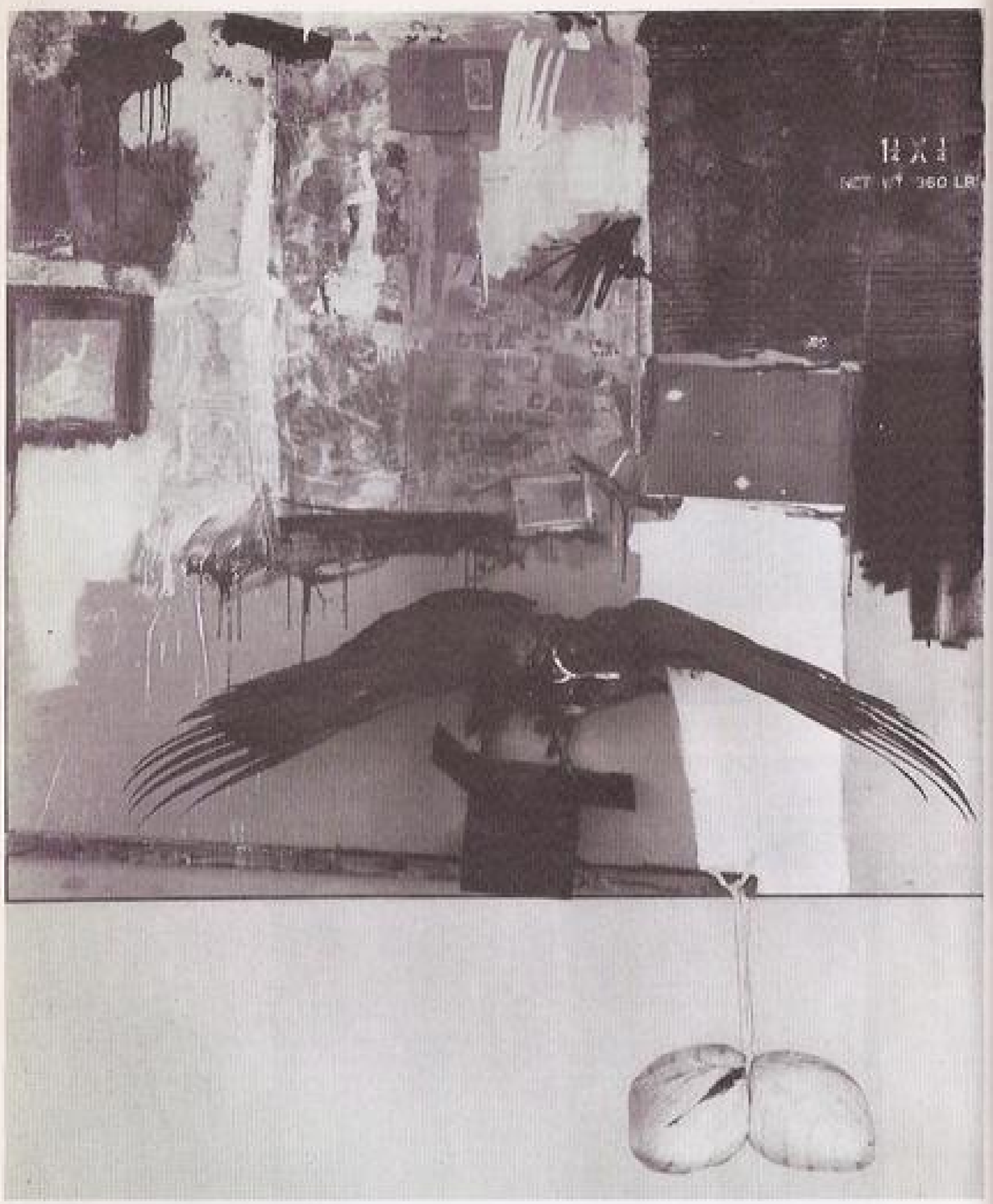




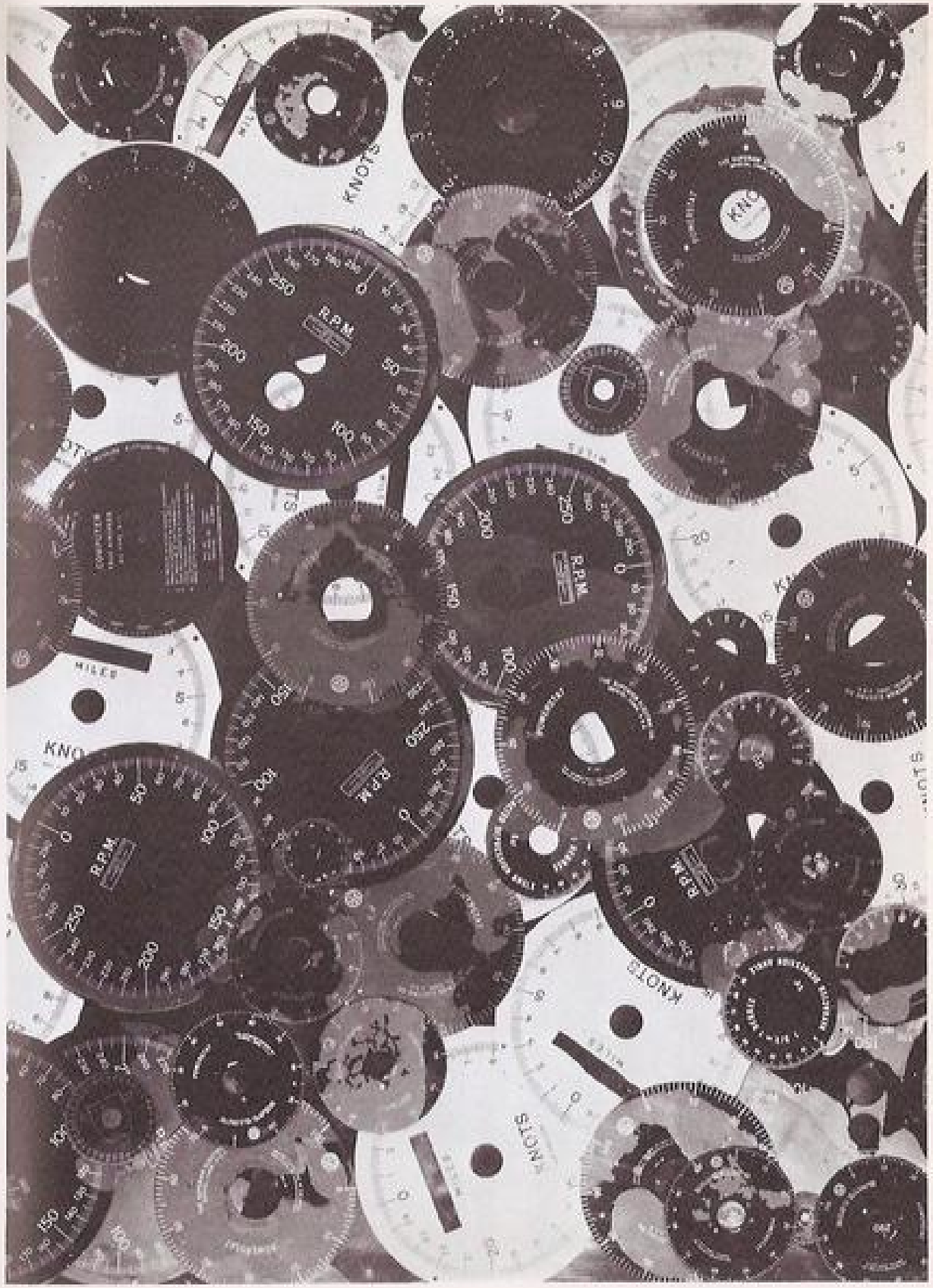
183. Manolo Millares, *Humboldt en el Orinoco*, 1968.

184. Antoni Tàpies, *Relieve gris*, 1953.

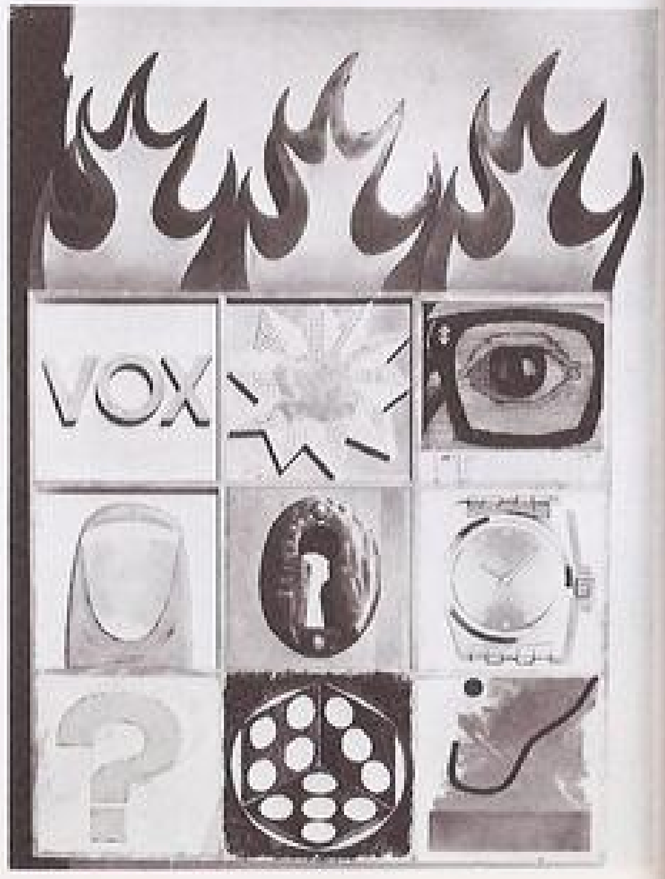




185. Robert Rauschenberg, *Canyon*, 1959.



186. Arman, *Powerstate*, 1964.

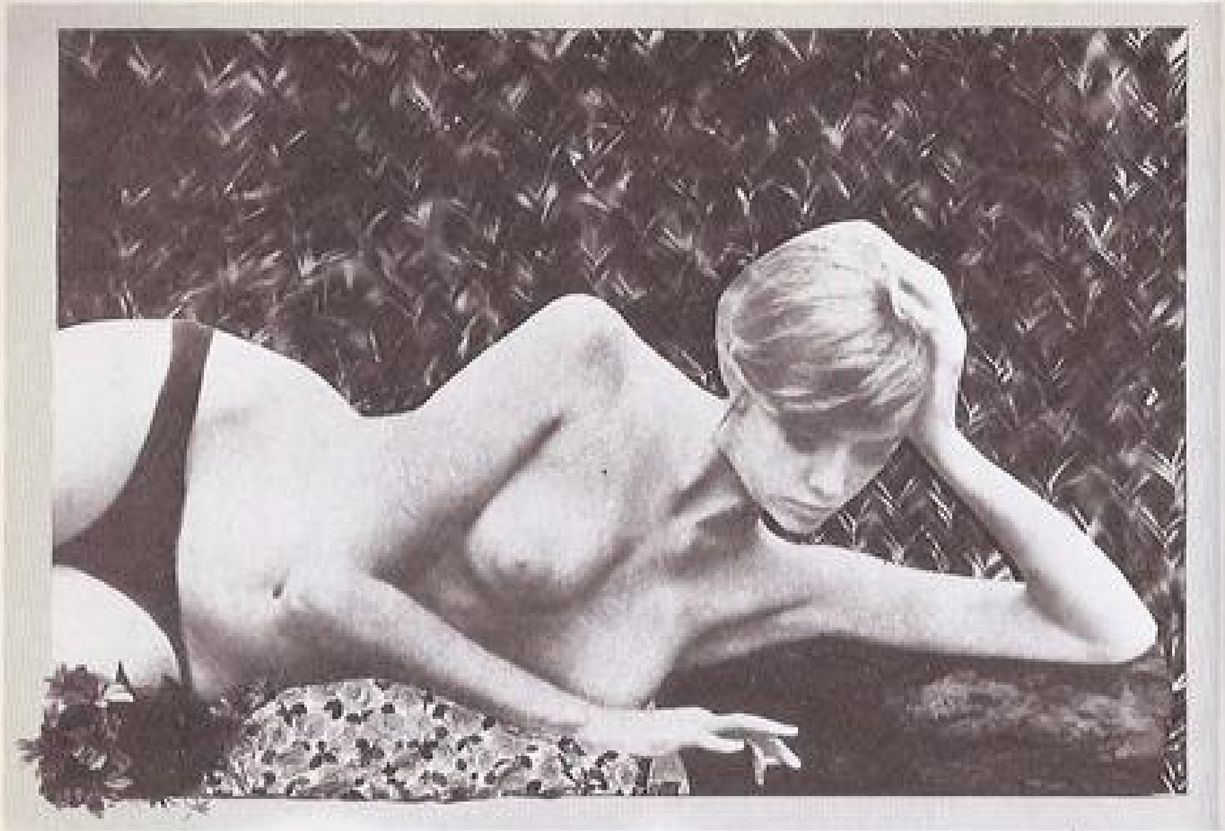


187. Daniel Spoerri, *La mesa de Roberto*, 1961.

188. Richard Hamilton, *Fashionplate (Cosmetic Study III)*, 1969.

189. Joe Tilson, *9 elementos*, 1963.

190. Larry Rivers, *Dutch Masters and Cigars*, 1964.

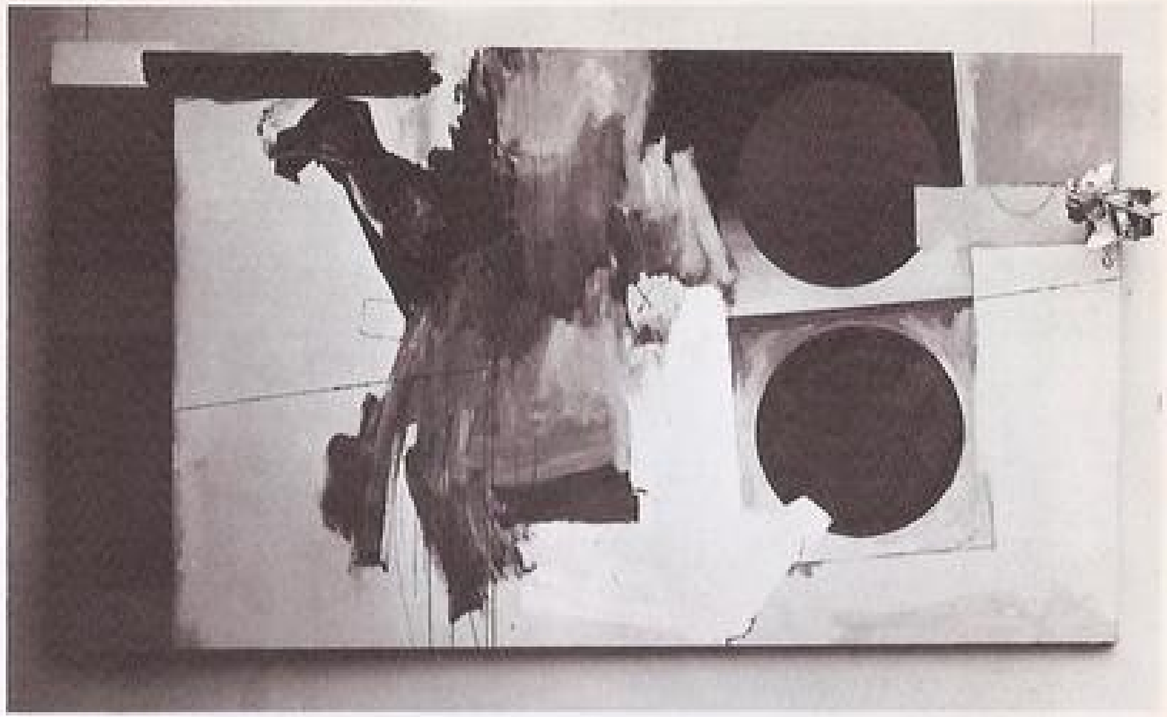


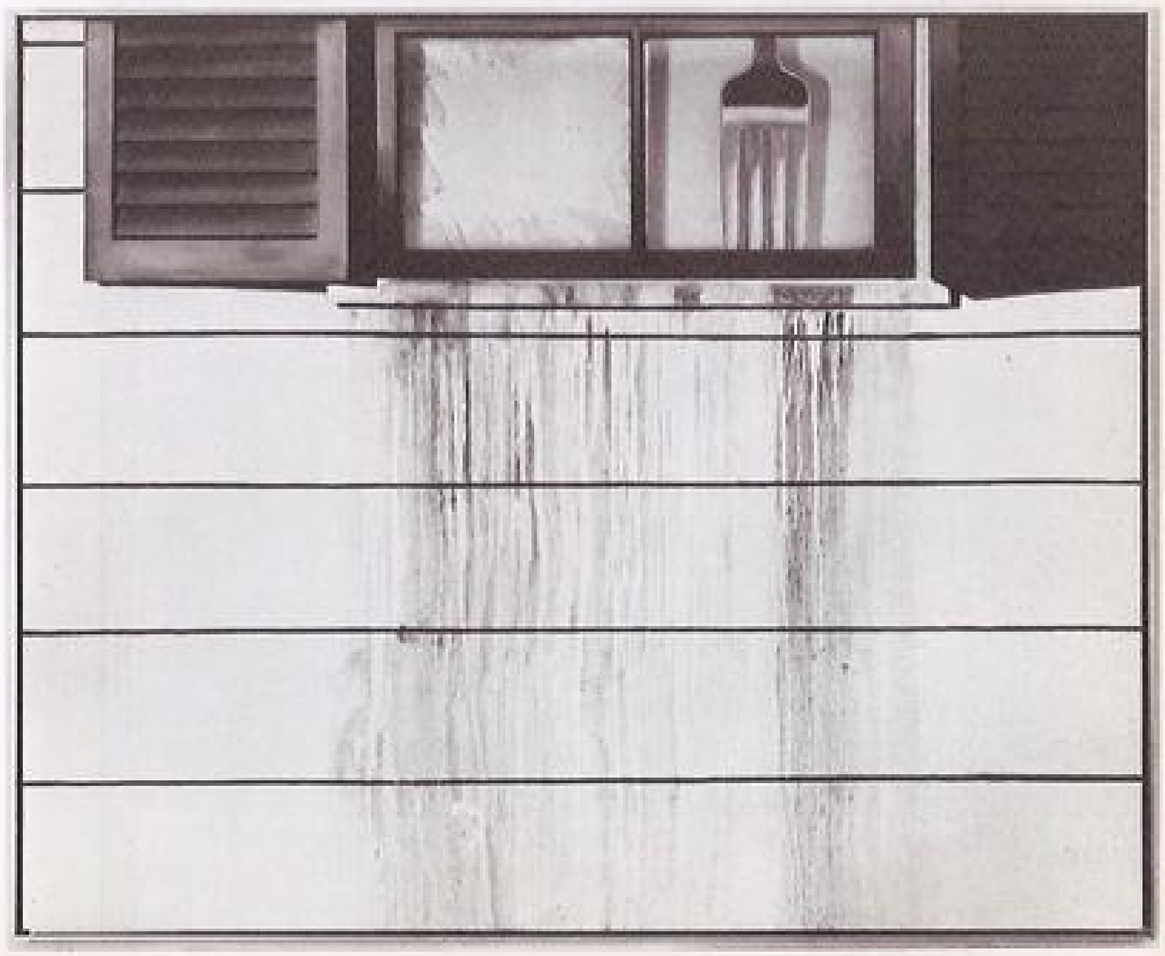
191. Martial Raysse, *Pintura sencilla y tranquila*, 1965.

192. Allen Jones, *Zapato*, 1964.

193. Jasper Johns, *Edingsville*, 1965.

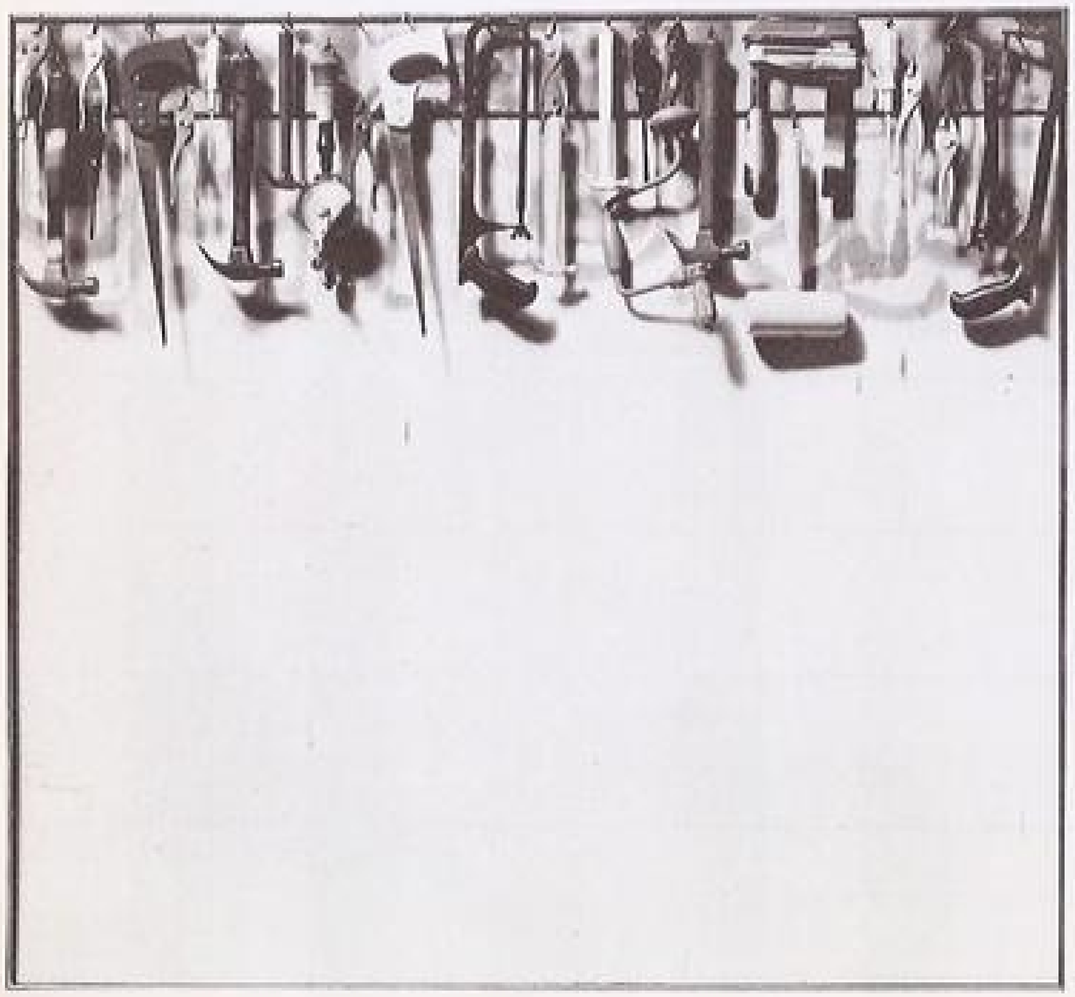
194. James Rosenquist, *Arco Iris*, 1961.





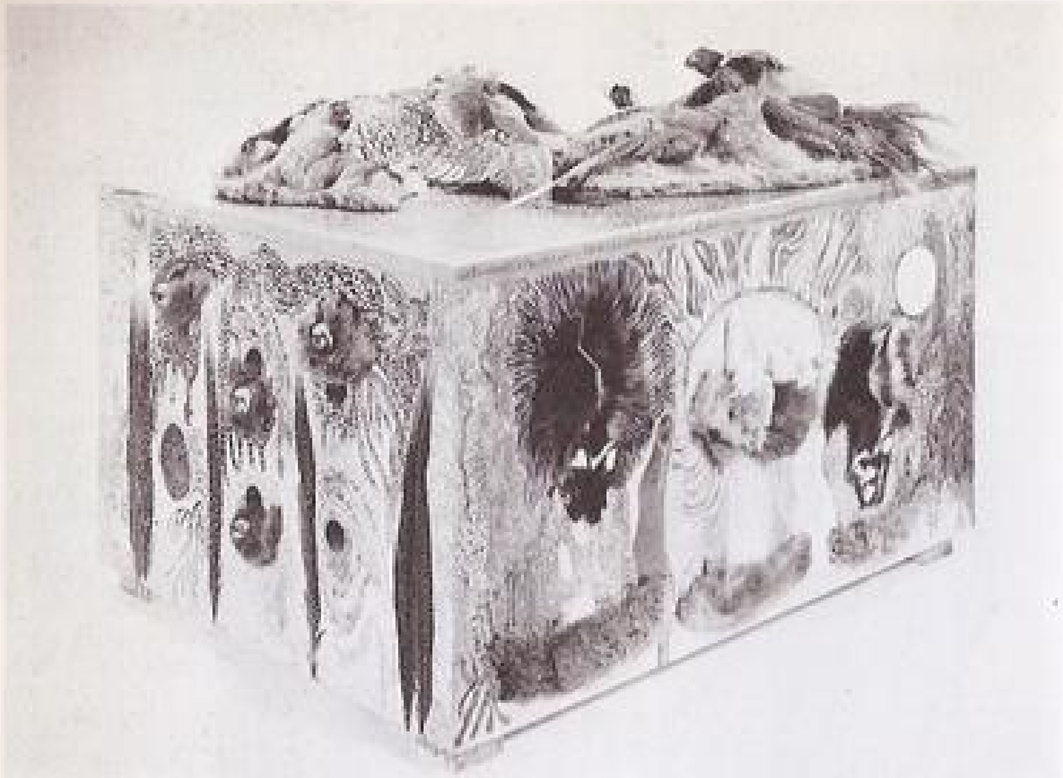
195. Edward Kienholz, *La noche de las noches*, 1961.

196. Horst Egon Kalinovski, *Caisson*, 1969.

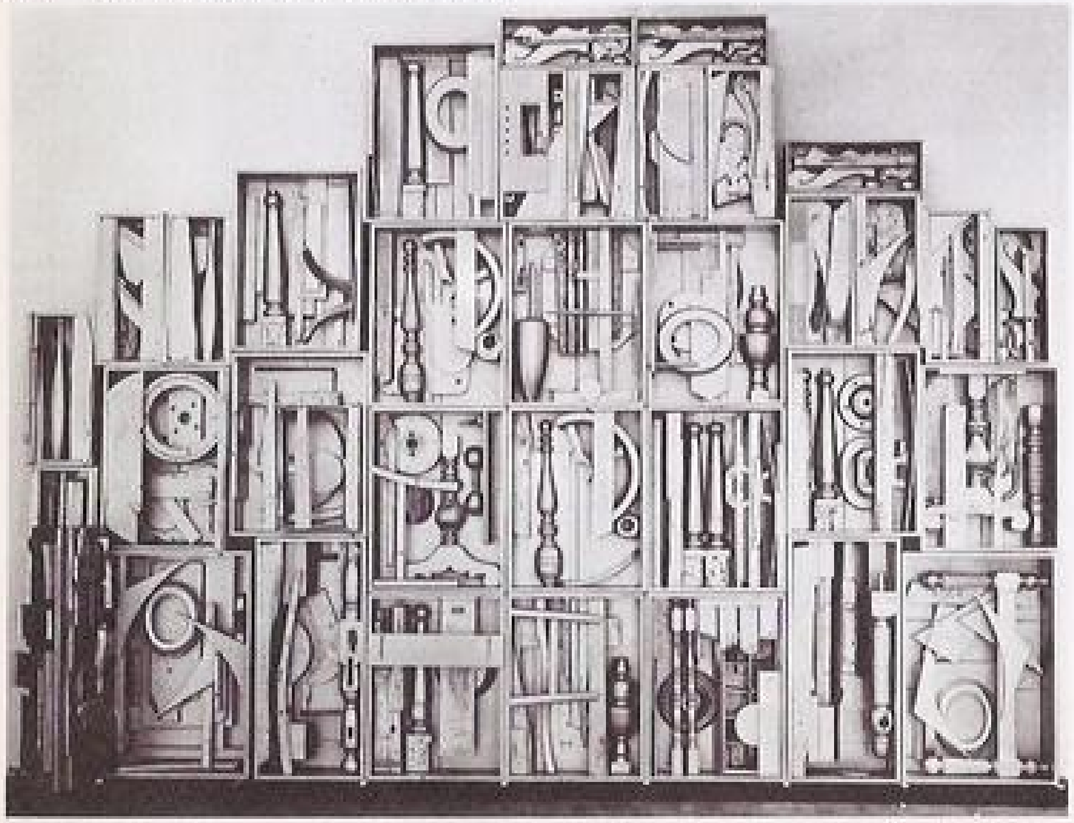


198. Michelangelo Pistoletto, *Corteo*, 1965.

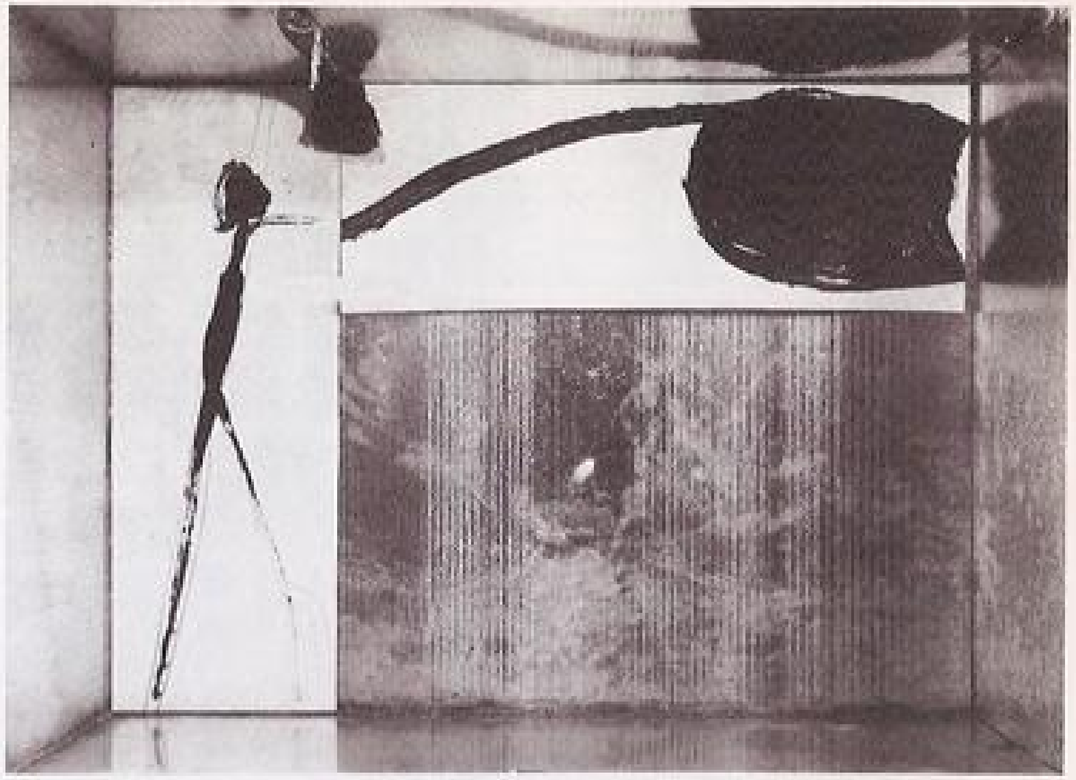
197. Jim Dine, *Five Feet of Colorful Tools*, 1962.



199. Ursula, *Hablando de la caja de Pandora*, 1966.

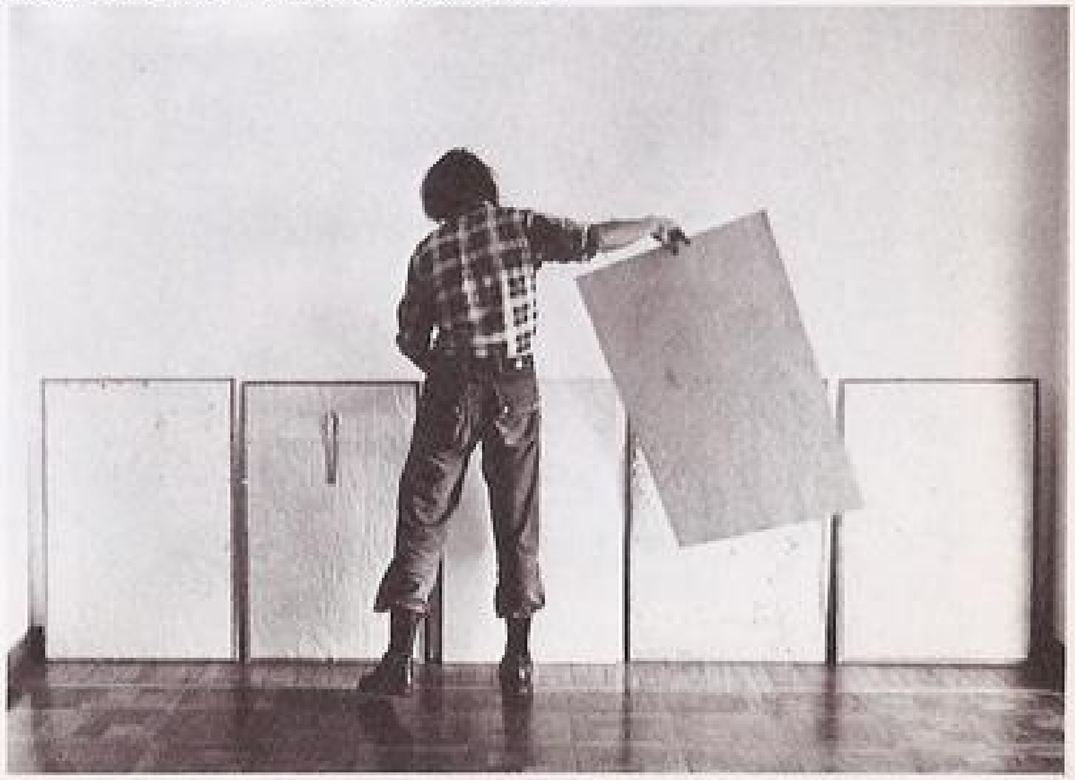


200. Louise Nevelson, *Tiempo real*, 1960.



201. Joseph Beuys, *Buscador* (*Caza de ciervos*), 1963.

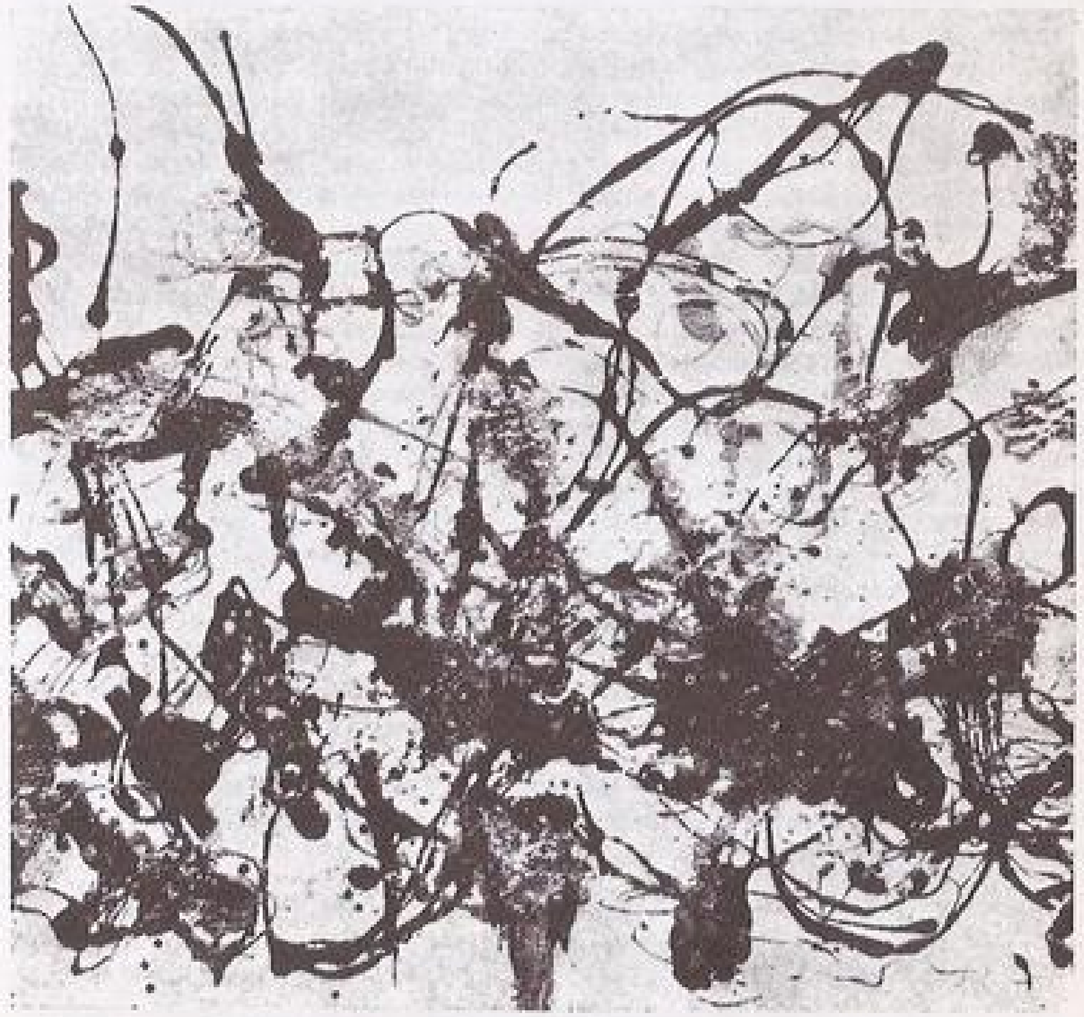
202. Franz Erhard Walther, *Gran grupo*, 1962.



203. Peter Roehr, (sin título) (FO-107), 1965.

tubos de pintura en *Full Fathom Five*, de 1947, y una botella rota de Coca Cola en *Blue Poles*, de 1953. En 1950-1951 realiza dos collages más auténticos. En *Número 29*, de 1950, alambre, cuerda y grava dan un efecto de estratificación transparente a las líneas ejecutadas sobre vidrio. En *Número 2*, de 1951, la pintura está recubierta con pedazos de papel mojado que atenúan el colorido. Baziotes realiza *The Drugged Balloonist* para la exposición de Peggy Guggenheim, en el que emplea papel, tela, hojas, alas de mariposas, etc.; pero el collage sigue siendo para él un caso aislado.

Motherwell realiza en sus dos primeros intentos en el estudio de Pollock un collage de sorprendente seguridad. Se compone de varias capas: sobre una hoja recubierta de gris que forma un cuadro sobre el cartón de fondo, aparecen dos formas geométricas que podrían representar una cabeza de perfil y un sombrero o una gorra, recortados de papeles de brillantes colores que Motherwell ha traído de México. Están unidos por gruesas líneas blancas que siguiendo el



Jackson Pollock, detalle del collage *Número 29*, 1950.

ejemplo de Pollock ha trazado directamente con el tubo, mientras que un pequeño botón de cristal sólo resalta como tímida adición.

Motherwell adopta la técnica del collage porque le simplifica el trabajo, ya que las composiciones que realiza por etapas pueden variarse más rápida y fácilmente con papeles desgarrados o recortados que con la pintura, que obliga a esperar el secado de los colores al óleo entre una y otra variación. En 1943-1944 realiza una serie de grandes collages, en los que ensaya distintos principios de composición hasta encontrar su propio estilo. En *Alegría de vivir*, los papeles pintados están sobre una proyección en profundidad como pantallas; ésta se introduce diagonalmente en el espacio, en cuyo fondo se percibe un mapa enmarcado en negro. En *Pancho Villa, Dead or Alive*, también de 1943, la superficie del cuadro está dividida en zonas verticales, en las que la figura esquematizada del héroe mexicano aparece dos veces en vista frontal pura. Mientras que sobre la figura del muerto pone papeles manchados rojo sangre, la del vivo la adorna con un alegre papel navideño alemán lleno de puntos negros y rojos. En la composición totalmente *abstracta En verde y blanco*, destruida posteriormente, valora exactamente las relaciones y tensiones entre forma y color. En ella vemos un óvalo verde y otro blanco sobre fondo negro encerrados por dos barras verticales grises. El óvalo lo encontramos de nuevo en los collages *En beige y negro*, de 1944, y *Mallarmé's Swan*, de 1944-1947, en los que está contrapuesto como elemento constante y objetivo a las formas cambiantes, subjetivas, espontáneas en la inspiración del artista.

A partir del año 1945 Motherwell continúa con las figuras simbólicas empezadas en *Poncho Villa* y emplea el collage en distintas ocasiones. En *María*, de 1945, los papeles recortados dan forma al cuerpo, mientras que la cabeza resalta por la arena añadida. En *Poeta*, de 1947, la forma completamente abstracta está dibujada sobre un fondo recubierto de papeles y queda envuelta en una atmósfera de tonalidades anaranjadas, rosas y azul cobalto. En los años cincuenta realiza paisajes costeros con papeles desgarrados, que a veces llevan algún motivo y cuyos contornos han sido alterados con la pluma. Motherwell añade un papel con textos o con su propio nombre en grandes caracteres. Emplea también direcciones, que nos hablan de su vida cotidiana o cifras neutras e impresos y anuncios. A veces regresa a sus severas construcciones, como en *Escalón*, de 1951, en el que repite la relación de intercambio entre superficie y volumen sobre los impresos pegados (fig. 176). Con frecuencia los elementos en collage sirven para provocar contrastes. Las multicolores etiquetas que Motherwell coloca en los cuadros de los años cincuenta, forman extraños puntos de referencia entre los explosivos colores y líneas, como si tratara de decirnos que en la confusión que reina en nuestro alrededor lo único que merece credibilidad son las pequeñas cosas sin importancia. Motherwell ha dado nuevas formas al collage en sus combinaciones con la pintura. Sus obras ocupan un lugar importante en la pintura abstracta-expresionista, que dio un gran impulso al arte norteamericano de la época posterior a la guerra.

Nuevos ímpetus del collage en París durante los años treinta

En el confuso panorama que presenta el arte en París durante los años treinta, en el que conservan sus adeptos tanto las tendencias surrealistas

como las constructivistas, el collage no ocupa una posición concreta. Junto a lo que aportan las manifestaciones surrealistas, surgen obras que al principio pasan desapercibidas y que adquieren importancia posteriormente.

HENRI MATISSE (1869-1954) realiza sus primeros collages en 1931, al encargarle el coleccionista norteamericano A. Barnes la decoración de la sala de su museo en Merion, Pensylvania. Para Matisse la dificultad reside en que las composiciones deben intercalarse en los espacios que dejan los arcos de la techumbre. Matisse elige el tema de la danza que siempre le ha interesado. El proyecto dura mucho tiempo y es modificado varias veces a causa de los errores en las medidas de los compartimentos. Matisse dibuja primero las figuras sobre grandes cartones, pero se le presentan nuevos problemas cuando se trata de llenar de color el espacio circundante. Para facilitarse el trabajo, recorta formas de papeles negros, azul-eléctrico y rosas, que pueden desplazarse e intercambiarse. Así aparecen en 1931-1932 una serie de collages con distintas disposiciones de figuras y colores. A partir de ellos desarrolla las composiciones definitivas que concluye en 1933.

Para uno de los diversos bocetos de *Desnudo rosa*, de 1935, fija los papeles recortados con agujas. Pero el *Bailarín*, fechado «1.º de mayo de 1938», dedicado a Léonide Massine, es ya un verdadero collage. Forma parte de los diseños del ballet *Rojo y negro*, para el que René Blum encarga a Matisse los decorados, el telón y el vestuario; Massine realiza la coreografía sobre una sinfonía de Shostakovitch. Matisse realiza en collage varias portadas para la revista *Verve*, y al mostrarle a su editor Tériade uno de los proyectos con un *Icaro*, éste le propone publicar un libro. Matisse recoge la sugerencia, y *El clown* y *Tobogán* constituyen las primeras piezas de su álbum *Jazz*, editado por Tériade en 1947.

Matisse recorta las formas directamente del papel de color, sin dibujo previo, procedimiento que denomina «dibujo a tijera» y que compara a la escultura. En sus representaciones cristalizan los recuerdos del circo, cuentos populares o viajes (lám. color 16). Algunas, limitadas a unos pocos elementos, experimentan transformaciones abstractas; otras, con múltiples ornamentos, reflejan una alegría casi infantil. Entre las ilustraciones se ha introducido un texto manuscrito, en el que Matisse nos explica sus ideas artísticas y procedimientos. A partir de 1948 ya sólo trabaja con la tijera, que le obedece mejor que el lápiz o el pincel. En 1949-1951 diseña en collage las vidrieras, baldosas murales y vestiduras sagradas para la capilla de Notre Dame du Rosaire, en Vence, que se realiza exactamente según sus planos. En las vidrieras brillan hojas y plantas en azul ultramarino, verde botella y amarillo limón.

En numerosas obras sueltas encontramos también plantas polipétalas, hojas digitadas y algas, en negro o blanco sobre fondo de color y que a menudo contienen papeles de distintas tonalidades. Flores de cuatro pétalos rodean densamente a las *Máscaras*, o juegan alrededor de la gran figura de la *Negra*.

Matisse recorta varias siluetas humanas de gestos o movimientos espontáneos en papel azul y compone con ellas el friso de 16 metros denominado *La piscina*. La forma y color constituyen una unidad sustancial en estos *découpages*, y los intervalos blancos que vemos entre los elementos nos hacen percibir la dimensión, y las superficies pasan a ser volúmenes. Realiza también grandes composiciones cerradas: la del cuento *Tristesse du roi*, en el que Matisse piensa en

el rey David; *Souvenir d'Océanie*, disuelto totalmente en luz y color, y el más abstracto de estos cuadros, *El caracol*, que sólo contiene superficies de tonalidades difuminadas. Para Matisse estos cuadros representan el punto álgido de su creación.

En 1937 el escultor JULIO GONZÁLEZ (1876-1942) realiza varios proyectos de sus esculturas en collage. Emplea papeles rasgados de color para aislar distintos elementos formales en el espacio o convierte las superficies en volúmenes por el contraste entre papeles claros y oscuros.

HANS HARTUNG (1904) trabaja en 1938-1939 en el estudio de González. En 1938 realiza una escultura en hierro a la que transmite su escritura de nerviosas líneas y su único collage. Sobre un fondo pintado de verde oscuro pega triángulos de papel de periódico, una madera perforada y un trozo de malla de tamiz oxidada de forma geométrica; alrededor de estos elementos coloca una cuerda, que resalta plásticamente por un sombreado amarillo. En esta composición, concebida en función de las formas, los viejos materiales provocan una cierta distanciación. Su empleo se basa en ciertas influencias surrealistas, también perceptibles en algunas alusiones figurativas. Hartung exhibe este cuadro en una exposición de collages y fotomontajes, que Peggy Guggenheim organiza en 1938 en su galería de Londres. Ella lleva a varios artistas a realizar experiencias con diversos materiales.

ALBERTO MAGNELLI (1888) le envía un relieve con elementos naturales. Ha montado hojas de parra y sarmientos sobre placas de madera con estrías, intercalando de vez en cuando trozos de cerámica de color. El fondo, en el que las ondulaciones verticales del cartón situado en el borde superior corresponden a las estrías de la madera, da el soporte sólido que permite expresarse a Magnelli.

Henri Matisse, *La negra*, 1952. Recorte a tijera.

Magnelli realiza muchos collages durante la guerra, al escasear los colores y el lienzo. En una serie de pequeños collages emplea papel como fondo, recortando motivos de las reproducciones de labores de punto de Sophie Taeuber. Los motivos de las labores con sus acanalados, *carreaux*, puntos y flores estilizadas, proporcionan estructuras que Magnelli contrasta con formas de cartón ondulado (fig. 180). Junto a estos collages de carácter íntimo, en 1942 realiza una serie de composiciones dinámicas de papeles monocolores y estampados, de formas redondas y angulosas, distribuidas impulsivamente sobre el cuadro y revestidas de matices y rasgos vehementes. En una de estas obras coloca un cordón; en otra, un delgado alambre.

Después de la guerra la concepción de los cuadros se torna tranquila y sencilla. Magnelli ordena los elementos sobre un fondo neutro y sopesa con cuidado las relaciones de forma, color y material. En un collage de 1949, logra la armonización de las distintas texturas de un lienzo grueso, papel de embalaje y las páginas impresas de un libro. En otros trabajos, los papeles rayados y jaspeados dan vida a superficies lisas y rugosas. Los colores están casi siempre limitados a los tonos azules, negros y marrones, que también Henri Laurens prefería en sus collages. Magnelli vuelve a emplear los materiales sin valor, que han caído en el olvido desde Schwitters y que encuentran poco interés entre los artistas de tendencia constructivista. Pero la poesía, que le es propia, aparece en sus obras sólo discretamente. El acusado sentido de la forma de Magnelli exige soluciones claras y de fácil comprensión, realizando collages de una sorprendente y monumental fuerza expresiva.

Los cuadros con varios materiales

El collage pasa por una época de esplendor cuando después de la segunda guerra mundial los artistas de todos los países hacen suya la pintura abstracta dándole un nuevo giro. Si la primera generación recurrió a ella para dar a los cuadros una validez objetiva, por las claras relaciones de líneas, formas y colores, los jóvenes tratan en cambio de expresar en el lenguaje abstracto sus estados de ánimo, impresiones y recuerdos subjetivos, sin formularlos con demasiada claridad. En lugar de formas precisas y bien delimitadas, aparecen estructuras y colores vagos. Estos medios de expresión poco comprometidos, tras los cuales el artista protege su anonimato, pueden enriquecerse de múltiples maneras con la ayuda del collage. Los papeles pegados y otros materiales dan una sustancia material a la exposición que refuerza el tono.

El italiano ALBERTO BURRI (1915) comienza a pintar durante la guerra cautivo de los norteamericanos. En 1950 sustituye los lisos colores al óleo por materiales más brutales. Desmenuza espesas masas de color sobre el lienzo y toma pedazos del mismo en los que limpia los pinceles. Cose sacos en pequeños y grandes trozos de tejido más o menos fino, y rellena los agujeros de rojo, como sangre que fluye de una herida abierta. A veces coloca estos remiendos sobre tonos negros y dorados, confiriéndoles una sorprendente solemnidad. En 1957

Jean Dubuffet, *Personnage*, 1954.

comienza a emplear papeles quemados y realiza también severas composiciones de maderas chamuscadas. Finalmente emplea el metal, que suelda de tal forma que en los puntos de soldadura aparezcan nudos y ampollas de colores. Le resulta imposible dar una imagen de nuestro tiempo que no sea trágica (fig. 182).

Mientras en Norteamérica una parte de los artistas sigue a Motherwell, que introduce elementos de collage en su pintura abstracta-impresionista, otros realizan sus composiciones exclusivamente con materiales heterogéneos. ANNE RYAN (1889-1954) compone finas cartas con telas delgadas y suaves o papeles de seda. RONNIE ELLIOT (1916) emplea viejas telas chinas y trapos que ha recibido de su marido durante la guerra: algodón estampado, seda con motivos florales, pañuelos de bolsillo usados, medias rotas, etc., llenos de huellas humanas que entran en la composición. ESTEBAN VICENTE (1906) acumula papeles rotos de tonos mates, unos sobre otros, logrando formas casi geométricas, y entre ellos dispone colores vivos con el pincel.

Algunos años más tarde aparecen de nuevo aspectos reales en la superficie abstracta de los collages. Las impresiones de paisajes, que hasta ahora sólo se reflejaban en las gamas de colores, adquieren contornos más claros. Los collages aparentemente abstractos que NICOLAS DE STAEL (1914-1955) realiza en el Sur de Francia en 1953, reproducen formas sucintas de casas, árboles, botes, rocas o constelaciones, a los que sólo el color elimina todo carácter naturalista.

JEAN DUBUFFET (1901) realiza el mismo año su primera serie de cuadros con alas de mariposa, inspirado en las mariposas atravesadas de Bettencourt, con el que pasa una temporada en los montes. Constituyen el punto de partida de sus *assemblages*, para los que al principio emplea restos de sus litografías e impresiones en tinta china sobre papel blanco corriente. A veces las sustituye o completa con recortes de periódicos, y de estos elementos surgen figuras y cabezas casi humanas y grotescas. Posteriormente realiza *empreintes* de objetos domésticos, tamices, jaboneras, estropajos podridos, ensaladeras, etc. Al trasladarse en 1955 a Vence y entrar en contacto con el mundo vegetal de los caminos secos y de los jardines poblados de mala hierba, efectúa *assemblages* con lienzos recortados. Los recorta en forma de rombos, círculos y estrellas, pegándolos según su inspiración. Forma mosaicos o los pinta previamente con motivos vegetales, hojas, piedras, etc., organizando una reserva de material para collages que agrega espontáneamente y sin un plan preconcebido sobre papeles o lienzos. Las gamas de colores imitan las tonalidades irisadas de las alas de mariposa. La riqueza de las especies presentes en el Sur, le inspira nuevas composiciones con mariposas. En 1959 emplea hojas de diversas plantas y árboles, para realizar con estos elementos botánicos figuras humanas, jardines y suelos. Como Max Ernst con el *frottage*, Dubuffet idea un fondo plástico para sus cuadros que sirve de base a las creaciones de su imaginación artística. Esta base es una mezcla de pastas, arena, asfalto y arcilla de superficie rugosa. Sobre ella el artista libera su inspiración. En la manipulación de esta materia, Dufuffet utiliza posibilidades técnicas imitando el ejemplo de Max Ernst, como el calco y la impresión. Lo importante es la fuerza de sugestión del motivo realizado, del que después se desarrolla la poesía natural del cuadro.

Encontramos superficies plásticas análogas en la obra de MANOLO MILLARES (1926-1972) y ANTONI TÀPIES (1923). Al principio, siguiendo un surrealismo mágico, crean durante los años cincuenta cuadros abstractos, líricos, de diversos materiales, determinados por el espíritu popular y el ritmo armónico del colorido propiamente españoles. Millares pinta sus cuadros sobre telas de saco desgarradas, hinchadas por espesamientos, manchadas, que encierran un efecto profundamente dramático (fig. 183). El marrón de la tela, el negro con líneas y superficies blancas y el rojo sangre, confieren a estos cuadros una expresión de lirismo melancólico. En Tàpies, el fondo plástico, que guarda gran parecido con el de Dubuffet, adquiere una severidad hermética y casi monumental. Tàpies dispone en la superficie de sus cuadros capas en relieve de una masa de cola y arena, que irradia una peculiar sensación táctil. Tàpies produce cortes como heridas y agujeros en este material, que se reúnen formando caracteres rítmicos. Los colores son sombríos y abarcan la escala de color de la tierra española, desde el ocre intenso hasta el rojo oscuro polvoriento. A menudo, sin embargo, el color se reduce a los tonos grises y el material consiste únicamente en cartón desgarrado dispuesto bajo cristal. El empleo

del color y del material se legitima por el poder de asociación que nos lleva a lo misterioso, meditativo, como los símbolos de las paredes de los viejos templos y puertas que pueden transformarse en anuncios de insospechados horizontes (fig. 184).

En este tipo de configuraciones lírico-sugestivas, la técnica del collage adquiere de nuevo un carácter severo. Se recurre de nuevo al principio del montaje, pero se esconde tras la fuerza del material sondeando su sensibilidad, sus sensaciones táctiles, su exigencia de realidad. Se acumulan los recuerdos de Schwitters, aunque el pathos de estos cuadros no puede surgir con la misma intensidad en las obras del artista *Merz* de la época Dada. El material de desperdicios define aquí un campo de irradiación de opresiva sencillez, basada en el estado de ánimo de estos artistas meridionales.

Acumulación y «décollage», medios de expresión del Nuevo Realismo

La rehabilitación del entorno real aparece en los collages de los «carteles rasgados», que surgen durante los años cincuenta en Francia, Norteamérica, Italia y Alemania, y en los que los materiales de fondo de los carteles, ya descubiertos por dadaístas y surrealistas, se valoran más sistemáticamente.

FRANÇOIS DUFRÊNE (1930) realiza en 1957 el discutido invento de los *Dessous*. En ellos la base de los carteles se ofrece como cuadro abstracto de papeles de color. Dufrêne arranca carteles de las paredes y los raspa cuidadosamente hasta liberar sus capas inferiores ocultas, logrando efectos parecidos a los perseguidos por los pintores abstractos por medio de relieves y raspaduras. Así, une elementos legibles del cartel con el fondo ilegible, formando una expresión cerrada que expone todos los momentos del proceso de la génesis y finalidad de una manera antiformal, irónica y provocativa, desde el encolado, pasando por el efecto publicitario, hasta las huellas de lluvia, desde las raspaduras casuales de los transeúntes, hasta las intencionadas del artista.

Al contrario que Raymond Hains, que prefiere el cartel no trabajado tal como lo ve la gente en la calle, descubriendo en él las huellas de «una poesía creada por todos», François Dufrêne provoca intencionadamente la valoración y graduación de sus colores. No se contenta con cortar rollos de 15 metros de longitud, pegarlos sobre lienzo y firmarlos, sino que acomete el descifrado de la escritura de carteles pegados unos sobre otros.

La posición de RAYMOND HAINS (1926) es aún más radical. Desde 1949 colecciona los carteles arrancados durante sus paseos por París. La serie que lleva por título *La France déchirée,* ilustra con sus entrecruzamientos y contraposiciones el caos social, político y psicológico de la sociedad francesa. Hains se apropia de lo ambiguo de ciertas líneas para sus trabajos con un objetivo polémico. Por ejemplo, en el cartel *¿Es esto la renovación?,* se transforma en una pregunta a la vanguardia y no sólo a De Gaulle o a la izquierda intelectual. Esta serie tiene especial interés porque no persigue nada estético, se considera a sí misma como un espejo de la realidad que refleja las capas inadvertidas o escondidas del entorno, y simultáneamente ilustra con ironía los mecanismos de actuación de la publicidad moderna.

En JACQUES DE LA VILLEGLÉ (1926) el principal papel lo desempeñan la disposición y el ritmo de las letras, su transformación e interacción. Demuestra ser por su tendencia a la belleza, indiscutiblemente el más lírico y estético de los tres *affichistes* franceses.

El italiano MIMMO ROTELLA (1918) comienza en 1954 a realizar carteles-collage pretendiendo, como Hains y el especialista alemán del *décollage* Wolf Vostell, agitar al público en su indiferencia con el rasgado y reagrupamiento de los elementos. Posteriormente coloca entre los títulos de los carteles ilustraciones de carteles cinematográficos, retocándolos con colores vigorosos para dar aspectos más alarmantes a las representaciones (lám. color 18). Vostell consigue lo mismo en sus carteles-*décollage,* que combina con fotomontajes reticulados (lám. color 19).

Todos los «cartelistas» toman parte en las manifestaciones del grupo de los «Nuevos Realistas», que funda en 1960 el crítico de París, Pierre Restany, y reúne a los artistas preocupados con la nueva manera de acometer la realidad. A los «Nuevos Realistas» de los años cincuenta, como Tàpies, Dubuffet y Burri, ya no les basta presentar estímulos de los materiales en sus cuadros-collage, ya que persiguen una referencia directa a la realidad, una confrontación e integración del entorno. El futurismo, el dadaísmo y el surrealismo reviven bajo nuevos aspectos, como la vida cotidiana de la gran ciudad moderna, la contemplación del movimiento, la inclusión de fragmentos de consumo en el arte, la antiestética provocativa y la significación psicológica de objetos y procesos de la vida como espejo de la situación interior del ser humano.

El crítico de arte francés, Pierre Restany, que se erige en portavoz de los «Nuevos Realistas», publica el 16 de abril de 1960 el primer *Manifeste des Nouveaux Réalistes,* que constituye la chispa inicial para la formación del grupo. Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely y Jacques de la Villeglé, y más tarde, César, Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle, Gérard Deschamps y Christo, se unen al grupo de los «Nuevos Realistas» que no fija un programa artístico especial, sino que se mantiene unido por la concepción de la realidad que todos tienen, que persigue la identificación del arte y la vida y la inclusión del mundo de los objetos banales de producción y consumo en el proceso artístico.

Esta concepción se concreta sobre todo en los materiales empleados. JEAN TINGUELY (1925) construye máquinas fantásticas con restos de hierro: alambres, ruedas, cintas metálicas, etc., a las que monta y pone en movimiento. En el «*assemblage* que se autodestruye», *Homenaje a Nueva York,* incluye una bañera y un piano. La Era de la Técnica no puede ser atacada con más ironía y agudeza. CÉSAR (1921) expone en 1960, en el Salon de Mai, algunos restos de automóvil prensados en bloques, que le atraen porque en este empaquetamiento ve un aumento del potencial expresivo. ARMAN (1929) efectúa los retratos de sus amigos, lanzando el contenido de sus papeleras en recipientes transparentes. Pronto llena otras cajas con análogos objetos, viejas pistolas, dentaduras, manos de muñecas, tenedores, cucharas, extendedores de zapatos, cafeteras, lámparas eléctricas, instrumentos musicales, despertadores, etc., que en su multiplicidad se transforman en elementos abstractos. En tales montones-acumulaciones, Arman aclara que objetos similares con idéntico carácter funcional no son nunca iguales en

su apariencia externa, sino que poseen características individuales que sólo se ponen de manifiesto amontonándolos. En el montón los objetos de consumo adquieren una sorprendente vida propia, desarrollan categorías de forma individuales, combinaciones de colores y relaciones de proporción, que no pueden sospecharse en la tienda. El amontonamiento de los objetos es sólo caótico en apariencia, y ellos —dentro de las cajas transparentes— constituyen un horizonte de referencia para la situación de la vida moderna y las tareas de la técnica y el consumo. En ellos se combinan el atractivo estético de los objetos, tendencias dadaistas y alusiones irónicas a los mecanismos que determinan la vida moderna. En las acumulaciones de Arman se pone de manifiesto, con claridad lapidaria, la aplicación de la técnica del collage por parte de los «Nuevos Realistas». El objeto se transforma dentro del contexto artístico en un documento de la vida, suma ejemplar de sus funciones de consumo y utilización. La poesía de la composición, que con Schwitters era aún el principal criterio del collage, retrocede ante la explosiva acción directa de las relaciones cotidianas (lám. color 21).

La necesidad de sustituir la creación artística por la simple información, reproduciendo la realidad en su conjunto sin posibilidad de elección, tiene en DANIEL SPOERRI (1930) a su más fiel servidor. Simplemente pega y clava todo lo que encuentra en su mesa. Platos con restos de comida, utensilios de pintar, ceniceros llenos, cajas y toda clase de desperdicios. Esta actividad, en la que el collage sólo tiene la función técnica de solventar los problemas de fijación de los diversos objetos sobre una placa de madera, para Spoerri representa retener situaciones creadas por el azar. Por tal motivo concede a sus obras la denominación de *Cuadros casuales* (fig. 187).

La influencia de YVES KLEIN (1928-1962) va mucho más allá del círculo de los «Nuevos Realistas». A pesar de su prematura muerte a los 34 años de edad, se ha convertido en una figura legendaria de esta época. Para él, el arte es la manifestación del existir, principio básico que expresa tanto en sus acciones, en sus cuadros de fuego, como en los monocromáticos y en las esculturas de esponjas. La esponja se transforma en el principal instrumento de trabajo de Yves Klein, por su capacidad de absorción de líquidos coloreados. El poder expresivo de sus cuadros se base en la fuerza que irradian las modulaciones de un único color. Con Yves Klein el objeto de consumo, que es la esponja, adquiere una dimensión estética que sólo puede desplegarse en la clara manifestación de la monocromía. La técnica del collage y del montaje se supeditan a la fuerza de irradiación de un color liberado (lám. color 17).

Yves Klein tiene, como Jean Tinguely, gran influencia sobre los artistas alemanes del «Grupo Cero»: Otto Piene, Heinz Mack y Günther Uecker. El azul claro y profundo de sus cuadros de esponjas monocromos, les muestra el camino de la modulación concreta de la luz, que refuerzan con métodos cinéticos. Basándose en los experimentos de los «Nuevos Realistas» franceses, emplean los principios del collage y del montaje para lograr efectos de luz y movimiento. Los cuadros de clavos de GÜNTHER UECKER (1930) de un blanco monocromático, son ejemplos de aplicación del collage, así como los *frottages* de HEINZ MACK (1931), que utiliza todo un repertorio técnico para llevar a un alto grado de perfección su objetivo artístico: la visualización de la luz vibrante.

El francés meridional MARTIAL RAYSSE (1936) expresa las intenciones artísticas de sus montajes con el lema «Hygiène de la vision», mostrando con este objeto los clisés sociales que determina el consumo. Estos clisés ideales se presentan con toda clase de medios cosméticos de embellecimiento, para poner de manifiesto con claridad diáfana su efecto, empleando para ello todo el decorado de la vida cotidiana de una gran ciudad. El collage le sirve para incluir en sus cuadros los mismos adornos cosméticos y decorativos. Así, las luces de neón y las lámparas fluorescentes aumentan la luminosidad de sus colores de anilina y se transforman en embajadores de la sensualidad (lám. color 23). Entre los «Nuevos Realistas» franceses, Martial Raysse es el que más se aproxima a las intenciones del Pop Art, que esconde más la distanciación irónica detrás del esteticismo en la presentación de objetos modernos (fig. 191).

«Combine painting» y Neodadaismo

Con Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz, John Chamberlain, Jasper Johns y Larry Rivers se dispara en Norteamérica un movimiento paralelo al de los «Nuevos Realistas» francés, basado en el predominio del *Action painting*, que pronto celebra triunfos.

RICHARD STANKIEWICZ (1922) realiza esculturas de hojalata, cables, cubos, ruedas y tubos, antes que Tinguely. JOHN CHAMBERLAIN (1927) monta, como César, partes de coches demolidos, pintándolas de colores. En el estrecho terreno del collage es ROBERT RAUSCHENBERG (1925) el que inicia en 1953 nuevos caminos con sus *Combine paintings*. Añade a la pintura toda clase de objetos y materiales y los cubre de color. Considera aplicable todo lo que encuentra a su alrededor: telas, ropas, objetos de consumo, marcos y paneles. En los campos de color sitúa letras y palabras y compara fotos de la prensa con dibujos intrascendentes. Pinta un paraguas abierto con todos los colores del Arco Iris y pega en una pared contigua las ilustraciones recortadas de un libro de Historia del Arte. Con todo esto no persigue crear obras de arte, sino establecer un puente entre la vida y el arte mismo.

El *Combine painting*, unión de la pintura y del montaje de objetos, le sirve a Rauschenberg para acentuar la acción creativa, en la que somete a la realidad un constante proceso de transformación. En unión con los *Combine paintings* desarrolla, a partir de los principios del collage, nuevas posibilidades de representación, mientras que enriquece los dibujos de las ilustraciones del *Infierno* de Dante por medio del *frottage* e incorpora a sus óleos fotografías en blanco y negro o color por impresión en seda. Tales cuadros representan una sorprendente documentación. En ellos se entrecruzan acontecimientos deportivos y políticos, máquinas y construcciones, cuerpos matemáticos y tablas. Junto a los retratos de Eisenhower y Kennedy, aparecen las obras maestras de Tiziano y Miguel Ángel, y entre los últimos modelos de naves espaciales se encuentra el águila, señora de los cielos, anunciando desastres (lám. color 20). Las proyecciones confieren a la superficie una cierta multidimensionalidad, y al sobreponerse las capas transparentes las figuras se entrecruzan como en las visiones de un sueño. Los materiales de deshecho que añade Rauschenberg a sus cuadros por medio de

su procedimiento *combine*, deben provocar de una forma natural la dignificación lo que es despreciado como objeto de consumo. Al igual que en los «Nuevos Realistas», la crítica a la vida de las grandes ciudades y a la civilización de las grandes masas se convierte en el centro del mensaje artístico. El objeto de consumo banal actúa con toda la tensión de su carácter directo gracias al procedimiento del *Combine painting*, y así Rauschenberg introduce sin modificarlos para nada botellas de «Coca-Cola», tiras elásticas, pájaros disecados, objetos domésticos y otros restos. Con ello no trata de obtener asociaciones poéticas fantásticas en el sentido de los surrealistas, sino de señalar simplemente la problemática existencial de estos objetos, que mueren por las exigencias del consumo y la producción y que con su fugaz valor desempeñan funciones indicativas de los acontecimientos sociales. La vida eleva a los seres humanos como cometas, para sumirlos después en el olvido. El *Combine painting* convierte así al collage en documento activo de la vida, que no está determinado por un contenido concreto (fig. 185).

LARRY RIVERS (1923) realiza nuevas formas de collage. Como Rauschenberg, considera apto todo lo que ve, y le atraen especialmente los productos industrializados. Las obras de arte adquieren para él una aplicación práctica: toma de un anuncio de cigarros el *Staalmeester* de Rembrandt, y el retrato de Napoleón de un billete de banco francés. Sus dibujos coloreados y atravesados por cosas pegadas tienen el carácter de bocetos, y las hojas de calendario y los menús poseen el mismo rango que un cuadro. En sus desnudos detalla todas las partes del cuerpo y añade a sus cuadros notas, como si la interpretación fuera para él tan importante como la misma representación. La relación con los acontecimientos la adquiere Rivers multiplicando motivos estandarizados, que por la forma en que son empleados y por la inclusión de elementos de collage convierten en algo cotidiano al contexto del arte.

También JASPER JOHNS (1930) construye sus motivos a partir de lugares comunes y clisés visuales, que adquieren la dimensión de una insinuación irónica por el modo en que son elaborados. Este principio, que se concreta especialmente en sus *banderas norteamericanas*, juega con la indiferencia del observador para ciertas finalidades. Al introducir Jasper Johns un momento de sorpresa en estos clisés, obtenidos por precisa copia a grandes dimensiones, aumenta el efecto de la discrepancia entre la valoración normal del objeto pintado y de su presencia. Lo mismo puede decirse de sus *construcciones-tiro al blanco*, que confecciona en collage por medio del *Combine painting*. En la parte superior del cuadro pintado monta cajas abiertas y cerradas en las que se ven los premios para los ganadores, caras modeladas, orejas, bocas y manos. La obra de arte se transforma aquí en una misteriosa e intimidante alusión a la trivialidad, que ya no podemos definir dentro del mecanismo de consumo que todo lo abarca. El Neodadaísmo se convierte aquí en Pop Art, que pretende representarnos el arsenal de la vida cotidiana sin disfraces (fig. 193).

La tendencia neodadadista de Norteamérica y Francia tienen su eco en Alemania, pero con la particularidad propia de una ironía provocativa que opera con los medios destructivos. WOLF VOSTELL (1932) basa toda su actividad artística de los años cincuenta y sesenta en el proceso de *décollage*, con el que pretenden efectuar revelaciones subversivas. *Décollage* significa aquí la antítesis de collage, el desmontar clisés, costumbres, valores, lo que se expresa artísticamente arrancando carteles y otros impresos de información manipulada (lám. color 19). La dimensión del cartel se transforma para Vostell en el medio que emplea para configurar su cuadro. Utiliza para ello el fotomontaje. Sus temas se refieren a acontecimientos del momento, historias sensacionalistas de todos los días que fragmenta, rasga y borra con el fotomontaje, transformándolas en una acusación contra la sociedad, que se droga con las sensaciones momentáneas y que separa el interés por los acontecimientos de la vida del destino de los hombres. Vostell consigue introducir la provocación en la vida cotidiana, sirviéndose de sus propios medios distanciados por el *décollage* y convertidos en instrumentos de shock.

El objeto de consumo en el Pop Art

La característica del Pop Art reside en mostrar todo lo que concentra el interés de las grandes masas: televisión, anuncios luminosos y verbales, *comic-strips* y toda clase de objetos de consumo. Ya no emplea objetos usados recubiertos de patina, sino completamente nuevos, como se encuentran en los grandes almacenes, y a ser posible en plástico de colores chillones. Estos *Ready-mades* ya no se presentan aisladamente como los de Marcel Duchamp, sino que se emplean para adornar escaparates y llenar salas, en las que el visitante puede mezclarse con ellos. El arsenal de la vida cotidiana se muestra sin disfraces. Mientras que el Pop Art norteamericano perfecciona la estética, produciendo sus objetos de consumo con todo un repertorio de medios artísticos, el Pop Art inglés no se contenta con la simple exhibición del objeto, sino que lo acompaña en sus cuadros-collage con interpretaciones pictóricas. Con ello se consigue dar una idea de la distanciación que sufre el objeto de consumo durante su empleo diario. Esta dimensión irónica del Pop Art se pone particularmente de manifiesto en JIM DINE (1935), que en los años sesenta crea una serie de cuadros-collage sobre cuyo fondo pintado fija diversos utensilios: sierras, martillos, brocas, tenazas, calzado, objetos de baño, lámparas y bombillas. Este aislamiento del objeto sobre el fondo de color del cuadro, crea un efecto de libertad que le permite a éste ser algo más que una trivial herramienta. Crea un nuevo *environment* que permite atribuirle nuevas funciones y que confiere a la técnica, tan frecuentemente maldecida, el carácter de instrumento auxiliar del hombre (fig. 197).

También RICHARD HAMILTON (1922), amigo y discípulo de Marcel Duchamp, se interesa por «estas banalidades de la vida, sin renunciar por ello a una relación con el arte». Sus cuadros tratan la temática de la gran ciudad, están llenos de alusiones irónicas que nacen de la composición de los distintos motivos dentro del conjunto del cuadro. Su famoso collage *Intérieur* contiene todos los clisés que alegran el corazón del consumidor, empezando por los anuncios de ropa interior sugestiva, hasta el mundo de los coches, las *pin-up girls*, la televisión y la publicidad. Las distintas partes del collage se han unido con la precisión científica de una máquina, por lo que deben considerarse en su conjunto más que en sus detalles. Hamilton trabaja con los clisés cotidianos hasta que aparece una secuencia de asociaciones completamente nueva. En la pared cuelga el cuadro de un antepasado, un programa de varietés y un *comic-strip* romántico, y entre aspiradores, televisores y magnetófonos aparecen las formas de una seductora muchacha

desnuda y de un atleta en pose. En otros collages Hamilton representa individuos en relación con su entorno mecanizado. Hamilton recoge de nuevo el problema futurista de la representación, que trata de formular la simultaneidad de los cuerpos en movimiento teniendo en cuenta la dimensión temporal. Así despierta la sorpresa del observador, que no percibe estos cambios simultáneos en los acontecimientos cotidianos (ill. 188).

Como Richard Hamilton, R. B. KITAJ (1932) utiliza el collage como medio de unir diversos motivos en un nuevo espacio. Mientras que Hamilton toma sus objetos del repertorio de la vida cotidiana y filtra con ironía este mundo a través de las lentes intelectuales de su poder de asociación, Kitaj toma sus motivos de los campos más variados. Las citas pictóricas están unidas con motivos de la vida cotidiana y de la literatura, de manera que junto a momentos de una profunda crítica social, es la fuerza individual de una poesía espontánea la que conquista el espacio del cuadro.

ALLEN JONES (1937) trata un único tema, que varía en series de collages. Así elige por ejemplo un zapato de tacón alto o una pierna de mujer con una media y una bota abrochada, y llama la atención por la forma de adornarlos sobre el carácter fetichista que tiene el calzado moderno. La forma del zapato no guarda relación con su utilidad, sino que se transforma en un fetiche erótico, en un aparato sexual, que nos informa de las intenciones de su portadora (fig. 192).

También JOE TILSON (1928) emplea los objetos como expresiones de ciertos comportamientos normados en la vida cotidiana de la sociedad de consumo. Pero para Tilson las cosas son también instrumentos de comunicación que plantean a nivel simbólico problemas principalmente sociales. Utiliza el aislamiento, la ampliación exagerada para concentrar de esta manera la vista del observador en la compleja problemática social implicada en el objeto (fig. 189). El collage sirve para establecer un lenguaje de signos, con el que añade a los clisés conocidos un contexto relevante.

En el Pop Art norteamericano el collage se utiliza en la libre exposición de los modernos objetos de consumo. Esta función es ejecutada casi teatralmente por TOM WESSELMANN (1931), que convierte al cuarto de baño, fetiche de la civilización, en el tema central de sus collages ambientales. Con helada distancia, Wesselmann muestra la banal cotidianidad humana con el ejemplo de la muchacha que se lava y seca en el marco de la correspondiente realidad de los objetos. Los objetos necesarios para su actividad resaltan en relieve del fondo pintado e ilustran así su función de fetiche frente al poco importante contorno de la muchacha. El retrete, el rollo de papel, la bañera y la toalla, forman parte de un escaparate en el que el hombre se mueve como una marioneta. El carácter directo del efecto de los objetos tiene para Wesselmann tal importancia, que extiende sus collages al espacio circundante para proporcionar a los fetiches cotidianos el máximo campo de acción (lám. color 22). En el curso de su trabajo con los *Great American Nudes*, Wesselmann amplía el formato de sus cuadros de tal forma, que al no existir artículos para el collage en tales dimensiones se ve obligado a concebirlos y fabricarlos. La composición alcanza así una mayor perfección en la distribución y colorido. El Pop se integra así en el estilo publicitario estético e

idealizado, que en su sencillez y frialdad antisentimental adquiere cualidades abstractas.

Éstas se ponen de manifiesto en las obras de JAMES ROSENQUIST (1933). El carácter abstracto no procede aquí del hermetismo de la composición, sino de la división del cuadro en motivos fragmentarios. Esta unión de motivos distintos, que recuerda un collage por su forma aditiva y supradimensional, acerca a Rosenquist a la magia surrealista. Rosenquist muestra los objetos de la sociedad de consumo sólo en fragmentos, ya que le preocupa más el estímulo que provocan y que puede residir en el colorido o en el brillo del envoltorio, que no su forma. El collage no se utiliza aquí para representar objetos, sino que resalta los atributos que se transforman en cualidades independientes (fig. 194).

Dentro de la escena artística europea, el italiano MICHELANGELO PISTOLETTO (1933) se especializa en un concepto artístico ambiental, que con los medios del collage y el fotomontaje nos introduce la banalidad del entorno inmediato en la conciencia, con una reflexión mítica e irónica. Pistoletto refuerza el irritante efecto de los espejos por medio del fotomontaje. La irritación aumenta como resultado de la interacción entre elementos fotográficos y reflejados, que ofrecen distintas posibilidades visuales. El observador habituado a concentrarse en la representación, descubre con sorpresa que también se encuentra ante su propia imagen. Resulta también difícil asimilar la discrepancia de los tamaños. Las formas reproducidas en los espejos por el fotomontaje, son respecto a nuestra propia imagen reflejada demasiado grandes o demasiado pequeños. El observador no complementa el cuadro él mismo, sino que está obligado a eliminar su imagen porque molesta. La molestia no consiste en verse a sí mismo, sino en que se tiene la sensación de estar estorbando en una escena íntima (fig. 198). Pistoletto persigue que el espectador viva inesperadamente la sensación de ver juntos su propia imagen reflejada y las fotografías.

Tendencias neosurrealistas en el montaje de diversos materiales

La herencia del surrealismo no resurge, como en el caso del dadaísmo, en la forma de un estilo adoptado internacionalmente, sino que aparece como resultado de la libre imaginación dentro de las más diversas tendencias, o encuentra su lugar en la obra de distintos artistas que construyen su realidad artística «más allá de lo cotidiano». Destaca el hecho que estos individualistas aprovechan lo absurdo, grotesco y fantástico para la crítica social, sin perder el sentimiento poético. Podemos deducir el paralelismo de las intenciones de los «Nuevos Realistas» con los de los neosurrealistas, basándonos en casos como el de EDWARD KIENHOLZ (1927) que construye sus *assemblages* con restos de la vida cotidiana. Lo que los «Nuevos Realistas» expresan como crítica social irónica, se transforma aquí en humor negro que sorprende por lo absurdo de las uniones de distintos materiales. La absurdidad de estos montajes de objetos nos refleja una realidad grotesca, oculta en la vida cotidiana bajo el manto del orden convencional. Tras esta envoltura se encuentran una cruel distanciación y enfermizas pasiones. Las cosas se transforman en los *assemblages* en situaciones congeladas del destino humano. El material con su patina, nos indica lo absurdo de la cotidianidad

Escuela de Artes
Biblioteca

humana. Las cosas pasan a ser imágenes reflejadas y comprometidas en una crítica social, sin que se deslice en ellas la moralidad del dedo acusador. Kienholz maneja el shock curativo, en el sentido clásico de la tragedia, con la auténtica presencia de las cosas, en las que el hombre debe reconocer su efemeridad y sufrirla (fig. 195).

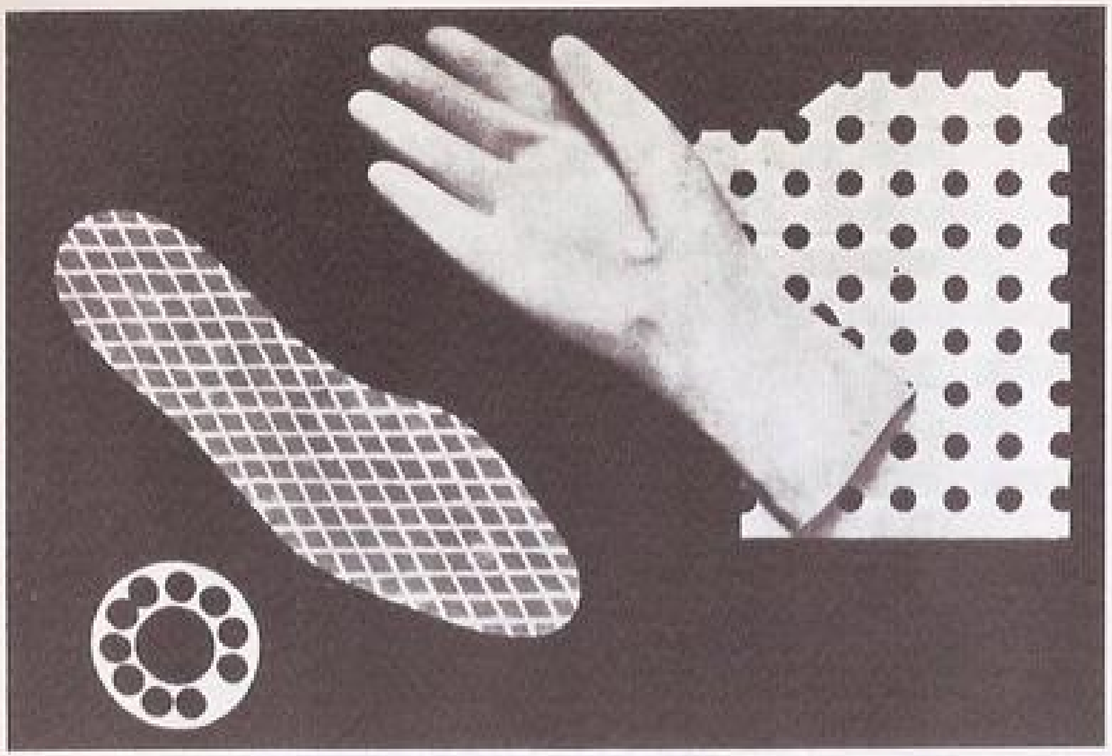
En los artistas alemanes de tendencias neosurrealistas el contenido crítico-social se ha transformado en una interiorización poética. Así, las vitrinas cerradas de KARL FRED DAHMEN (1917) son obras introvertidas que aislan al arsenal de objetos fabricados pero inservibles, como codos de chimenea, etc., en un sagrado espacio cerrado. A través de este aislamiento, Dahmen consigue liberar una poesía que convierte a estos residuos y a sus absurdas combinaciones en un campo individual de asociaciones. Las vitrinas despiden un olor de gastado, brutalidad y amenaza. Se transforman en símbolos de una agresividad que trata de ocultarse. Lo mismo podemos decir de las misteriosas cajas de piel oscura y madera (llamada *caissons*) de HORS EGON KALINOWSKI (1924), que asemejan reliquias fósiles de la situación cotidiana y entran en una fantástica momificación y en el absurdo (fig. 196).

URSULA (1921) ve sus «Objetos del Ego» como paisajes de sus sueños, en los que sublima las tensiones y conflictos que produce el entorno. Fragmentos de cabezas, árboles, desiertos y paraísos se multiplican y sobreviven en todas las dificultades que engendra el medio. En las cajas y cuadros de pieles, plumas, huesos y pelos, se forman un paraíso propio, con fetiches individuales, que sustraen su fuerza fantasmal del miedo y sufrimiento del sujeto y oponen a la realidad exterior una de independiente (fig. 199).

El italiano ENRICO BAJ (1924) concibe las más extrañas ideas de collage. En 1951 lanza en Milán el «Movimiento Nuclear», cuyo nombre pretende expresar la intención de sus miembros de abrir nuevos horizontes artísticos y crear obras que marchen al compás de los tiempos. La protesta contra el arte abstracto estancado lleva a Baj a practicar una pintura espontánea, que guarda un cierto parentesco con la de Dubuffet y a la que añade los más diversos materiales. En 1959 eriza bustos y cabezas de espejos rotos y pedazos de cristal multicolor, uniéndolos entre sí por los colores al óleo. Al año siguiente realiza los retratos de *Los generales y sus damas*, a los que coloca tapices floreados o estampados. Los oficiales lucen medallas auténticas, mientras que sus esposas llevan encajes, collares de perlas y bolsitos. Baj adorna también retratos femeninos con telas, puntillas, galones y borlas. Pero la serie más notable es la de los *Muebles*, de 1961, con maderas e incrustaciones extendidas sobre paredes tapizadas y provistas de cerraduras de metal y pomos de madera. Son precisamente los elementos decorativos reales los que dan el aspecto irreal. Las puertas y cajones que no se abren y el espejo que no refleja, tienen un efecto irónico, pero más tranquilizante que las mesas de Spoerri.

Pueden considerarse la contrapartida de estos muebles imaginarics, las grandes estanterías que realiza LOUISE NEVELSON (1900) en Nueva York, con restos de muebles antiguos, patas de sillas, respaldos y asientos. Con los tonos negros, blancos o dorados pierden todo carácter temporal y convierten los cajones apilados en misteriosos cofres de tesoros (fig. 200).

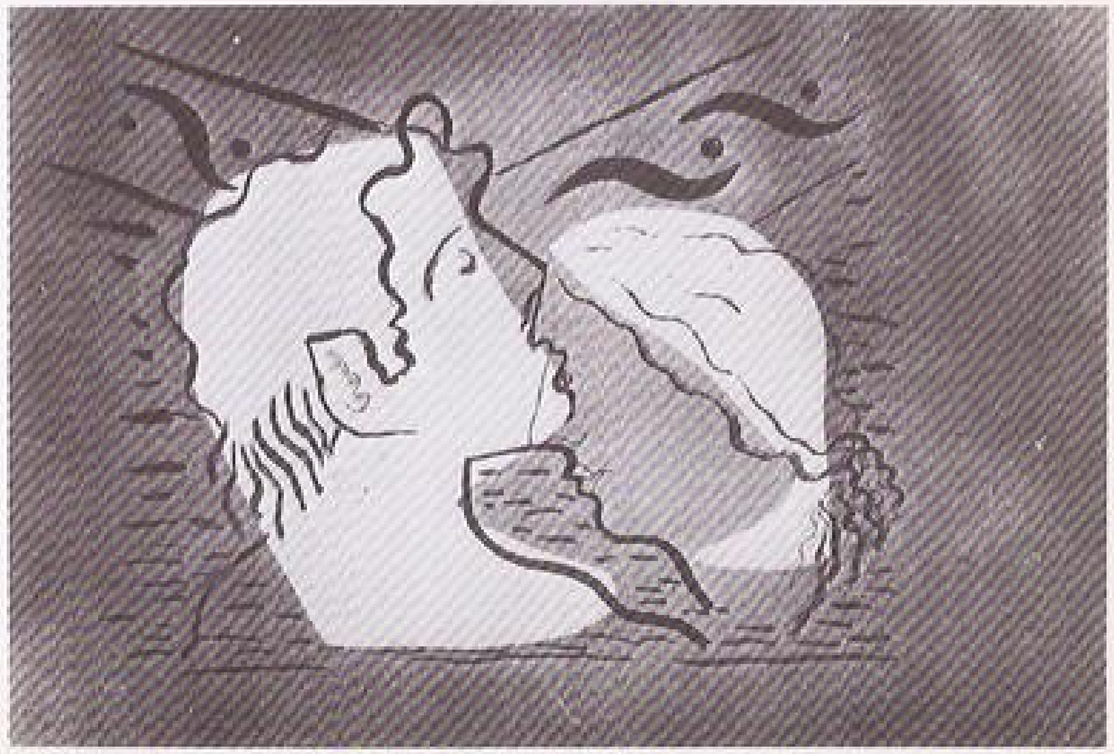
204. Cartel-collage de la exposición de Ramon Marinel·lo, Jaume Sans y Eudald Serra, presentada por ADLAN en 1935.



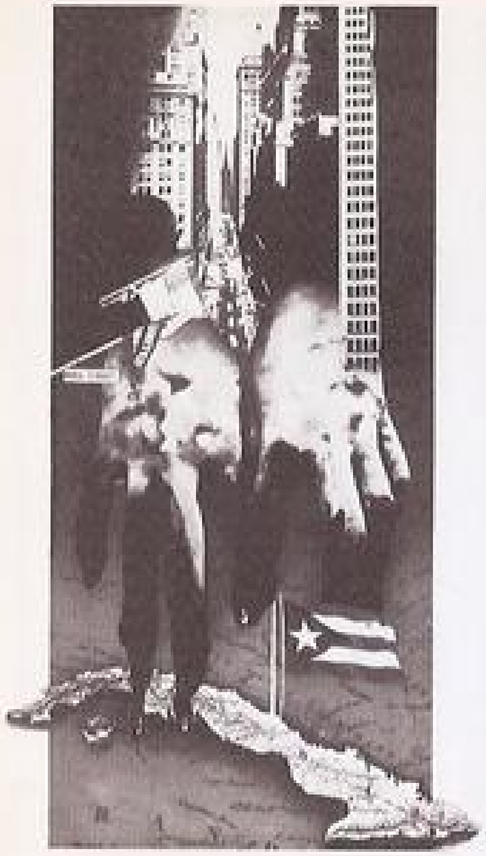
205. Leandre Cristòfol, *Relleu*, 1935.

206. Angel Ferrant, *Pescador de Sada*, 1945

207. José Caballero, *El Baile*, 1933, gouache sobre papel, 112 x 87 cm. Cartel para uno de los bailes de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes.

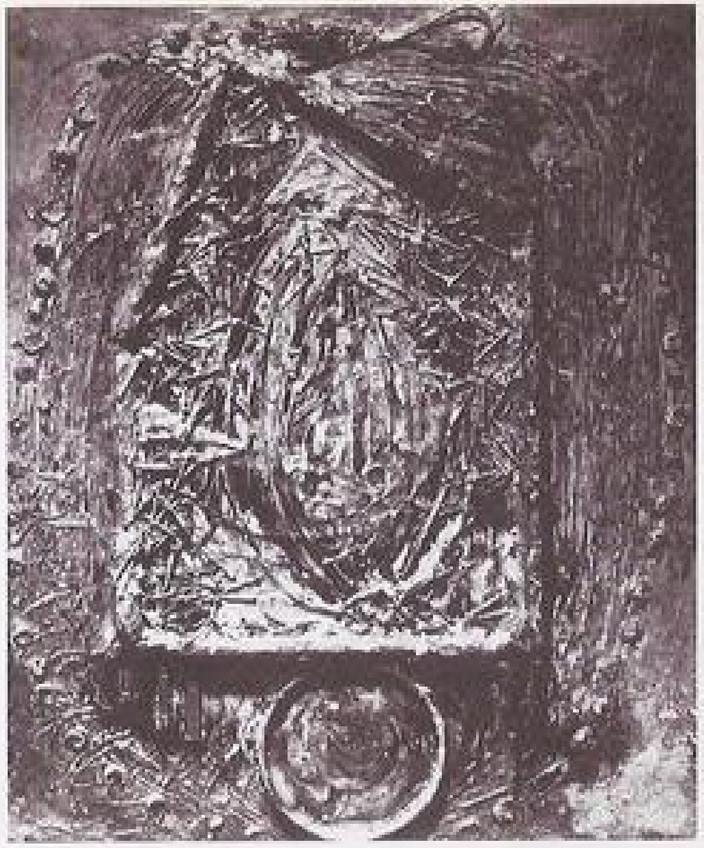


208. José Moreno Villa, *Amantes*, collage y gouache, 22 x 32 cm.



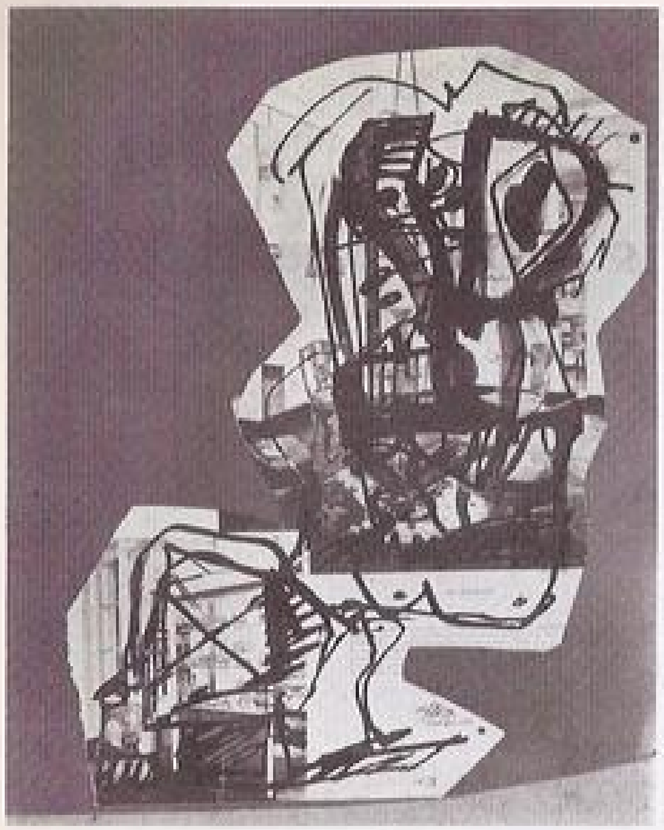
209. Josep Renau, *Hands off Cuba*. Del libro *Fata Morgana USA*, Berlín, 1967.

210. Joan-Josep Tharrats. *El món del silenci*, 1957, pintura sobre papel y tablex con incrustaciones de piedras y cemento. Colección particular Antonio de Cominges.

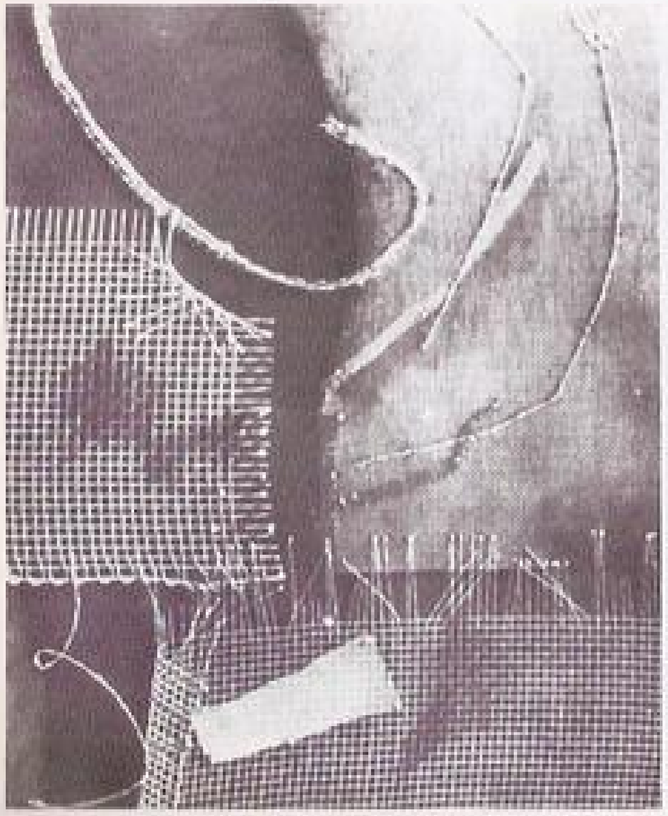


211. Modest Cuixart, *Collage objecte*, 1960, 65 x 54 cm.

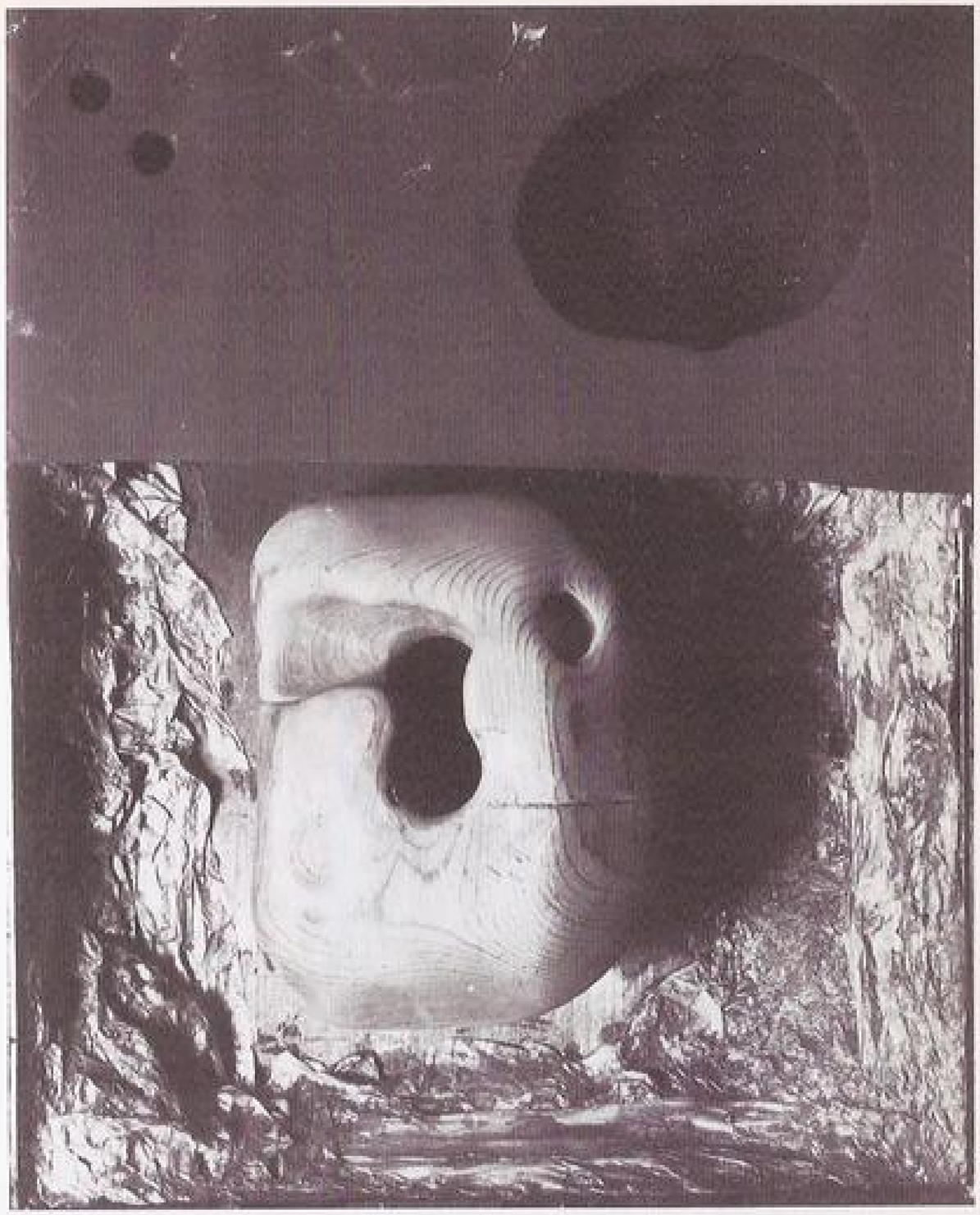
212. Lucio Muñoz, *Collage rojo*, 1965.



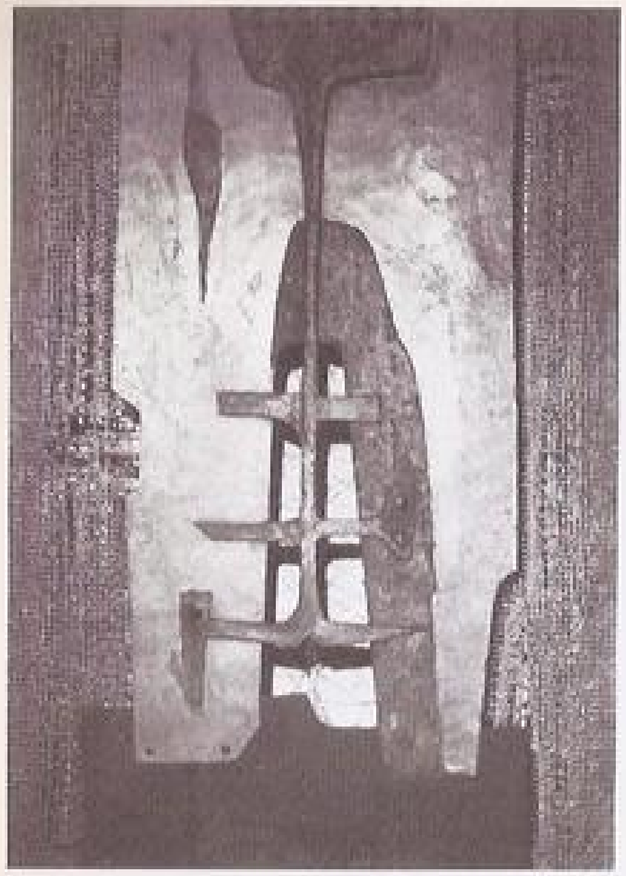
213. Antonio Saura, *Le Boudoir*, 1958, *découpage*.



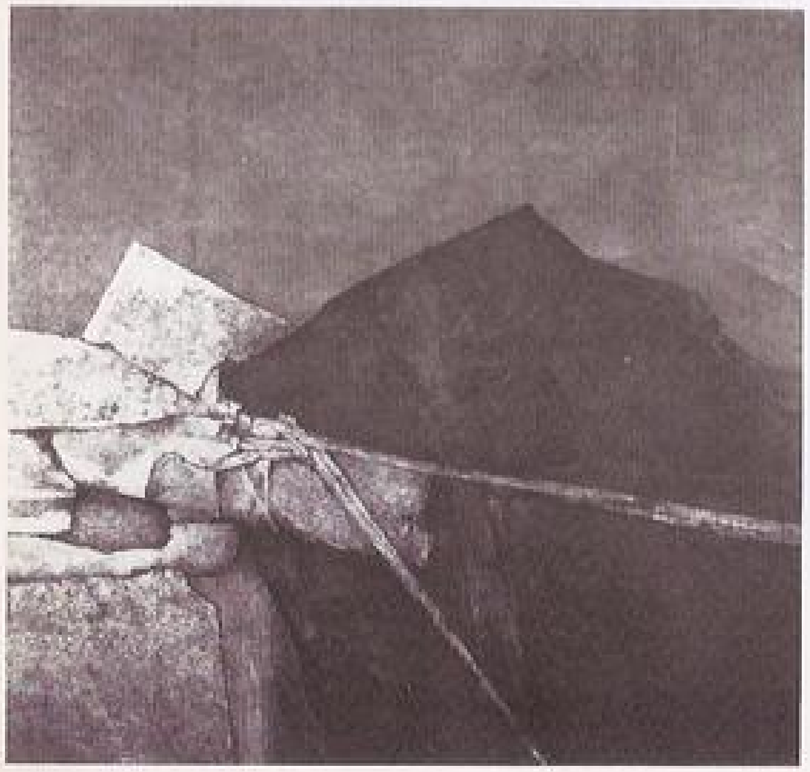
214. Manuel Rivera, *Composición n.º 10*, 1957.



215. Josep Guinovart, *Cap i caixa*, 1959. Colección René Metras, Barcelona.

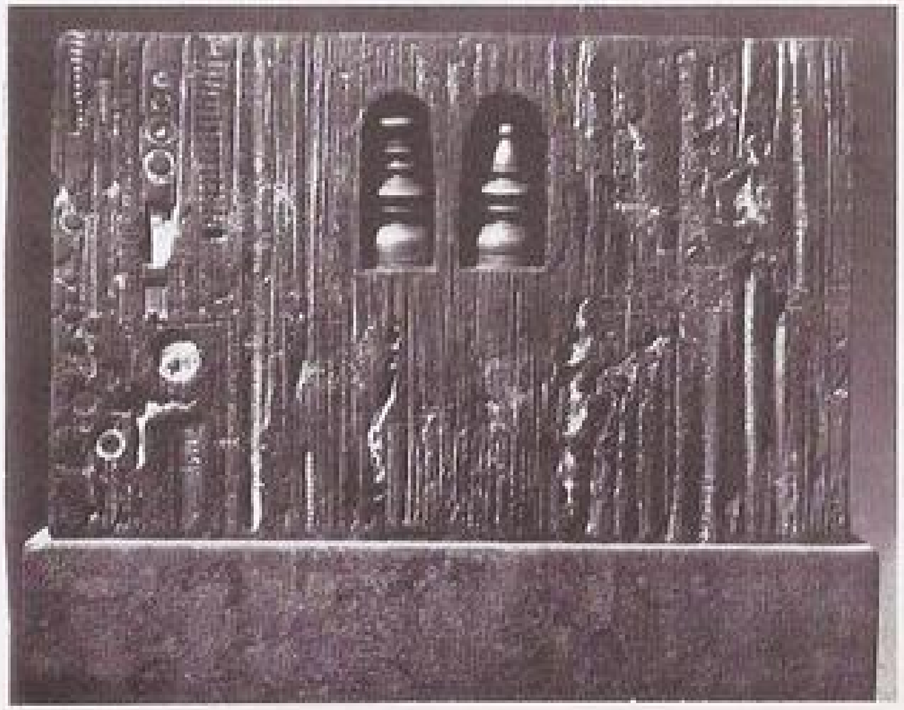


216. Salvador Soria, *Integración sensitiva*, 1962, fotografía con sombras arrojadas sobre el muro. Colección particular, Estados Unidos.



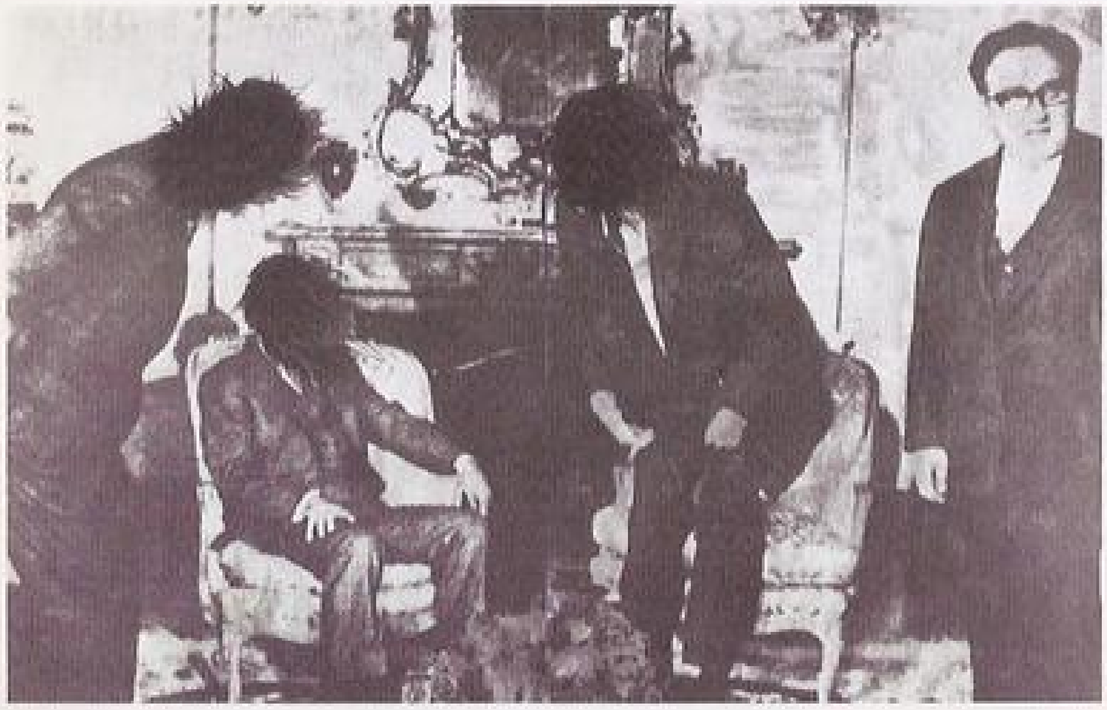
217. Francisco Farreras, *Collage n.º 703*, 1976, 130 x 130 cm.

218. Juan Genovés, *Contra la pared*, 1965, técnica mixta, 190 x 125 cm.

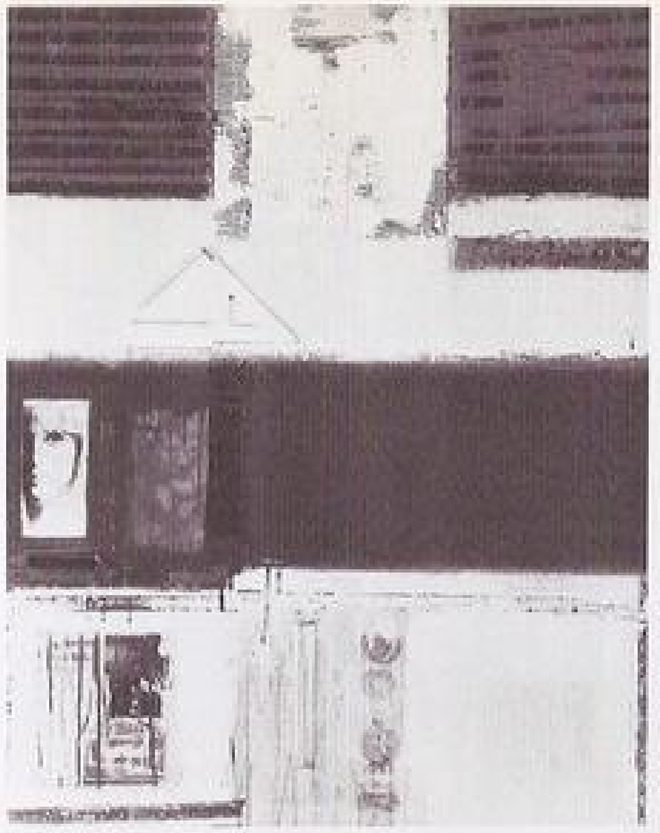


219. Josep Maria Subirachs, *El rei i la reina*, 1965, bronce y tierra cocida.

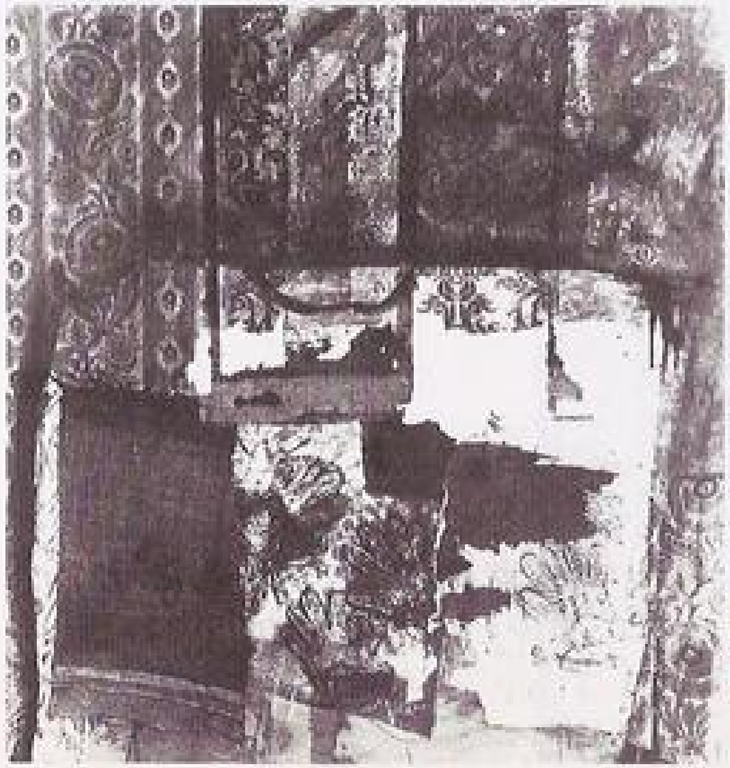
220. Jordi Galí, *Collage*, 1965.



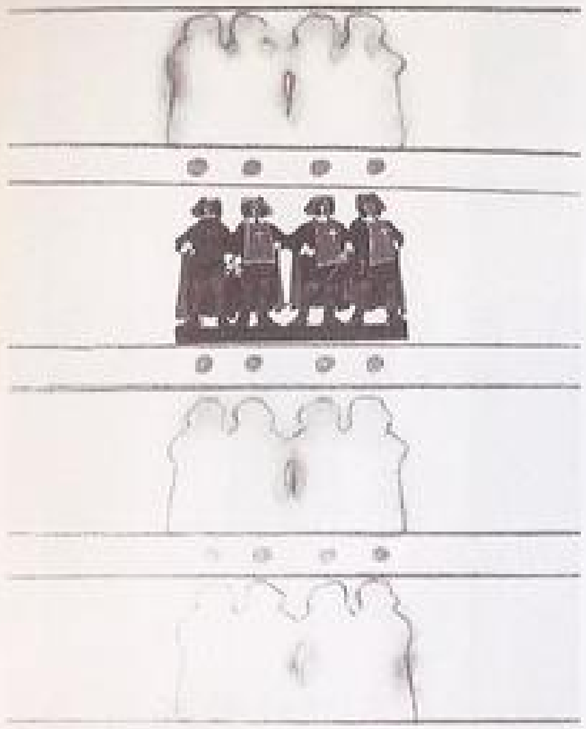
221. Angel Jové, *Collage*, 1976.



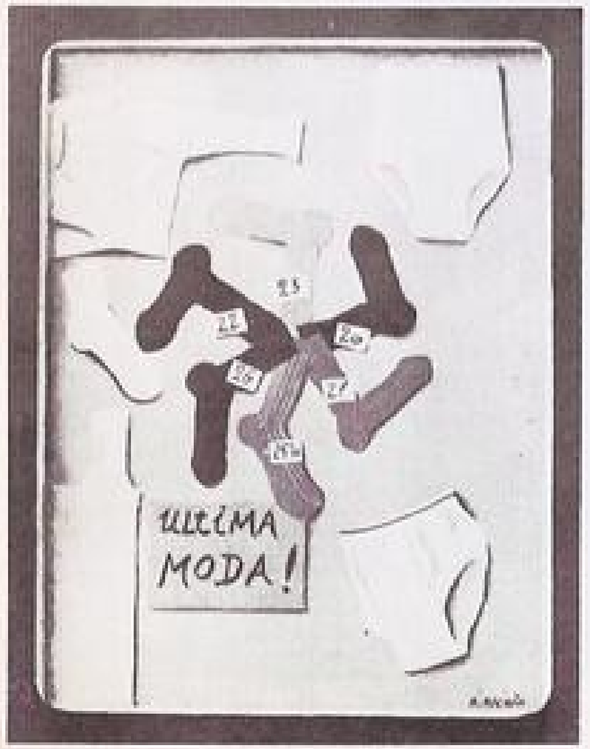
222. Albert Ràfols Casamada, *L'emoció i la raó*, 1964.



223. Antoni Clavé, *Guants*, 1972, 145 x 135 cm.

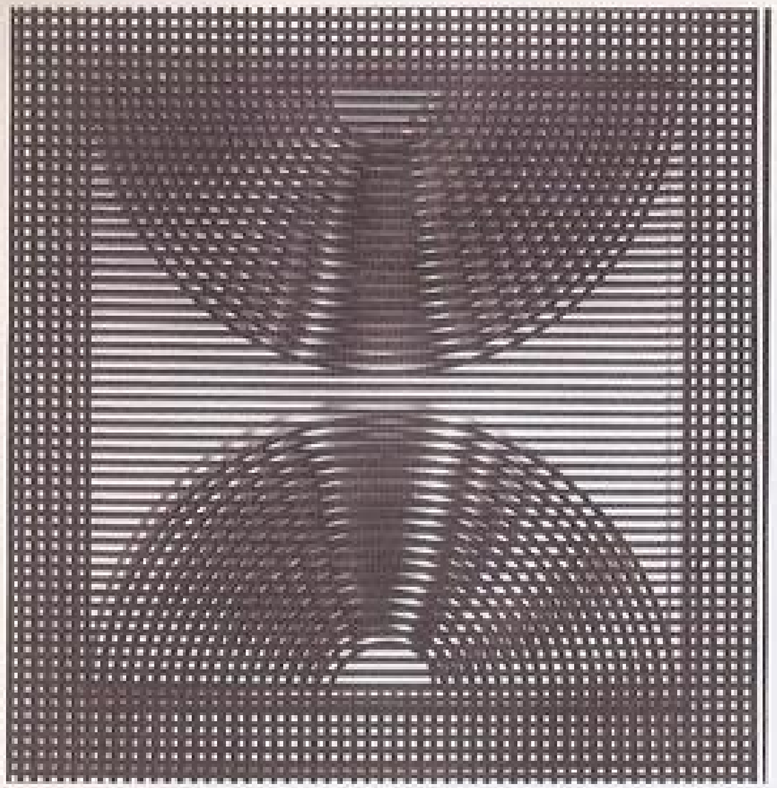


224. Maria Girona, *Les Trois Mosquetaires*, 1972.

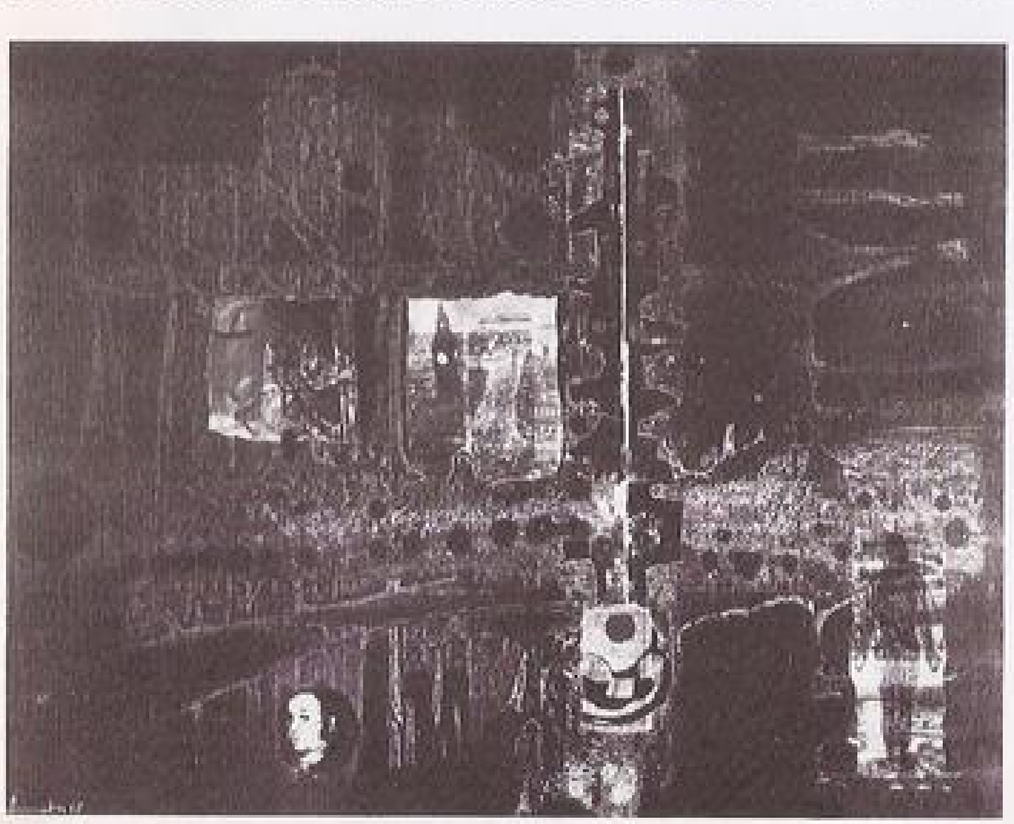


225. Alfredo Alcain, *Escaparate de los calcetines de última moda*, 1972, óleo.

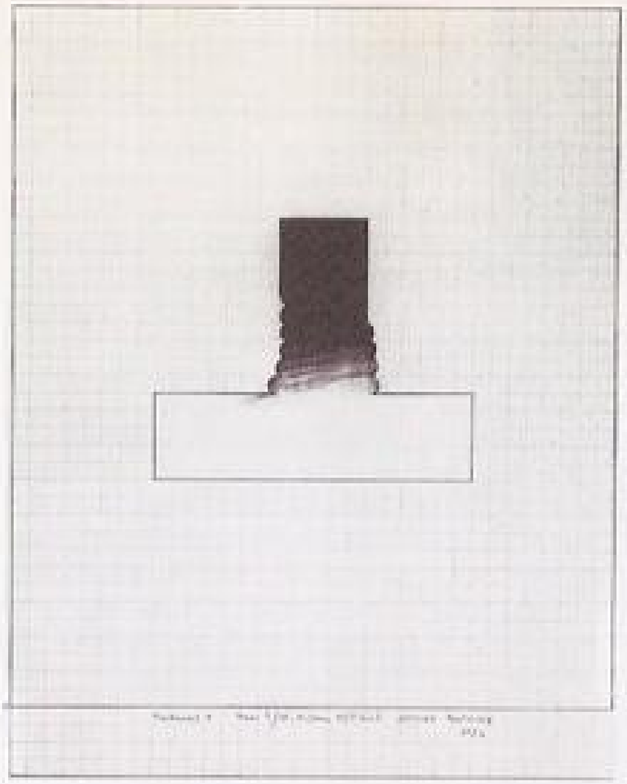
226. Rafael Canogar, *El arresto II*, 1972, 180 x 200 cm. Colección Museo Eusebio Sempere.



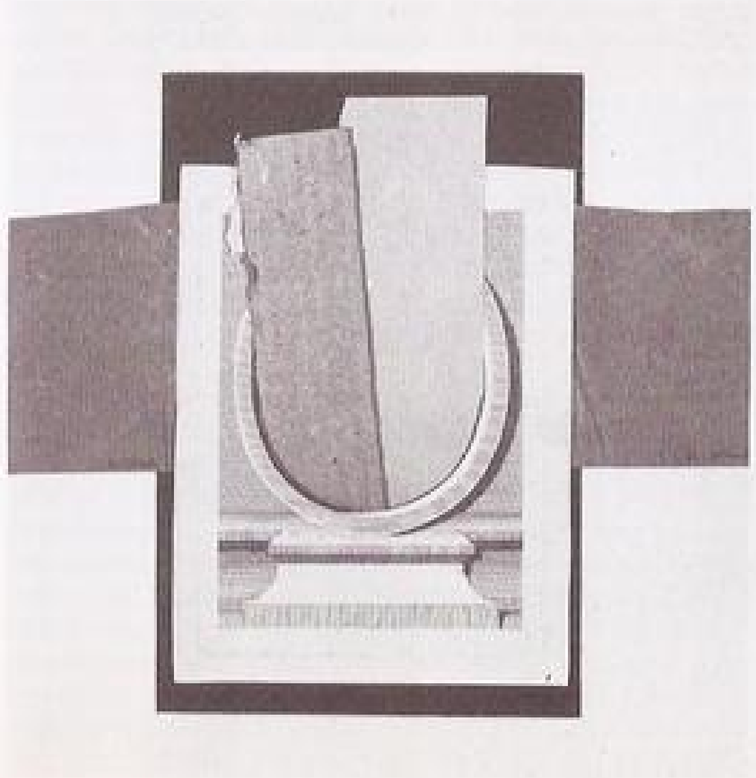
227. Eusebio Sempere, *Móvil*, 1968, acero, 80 x 80 cm.



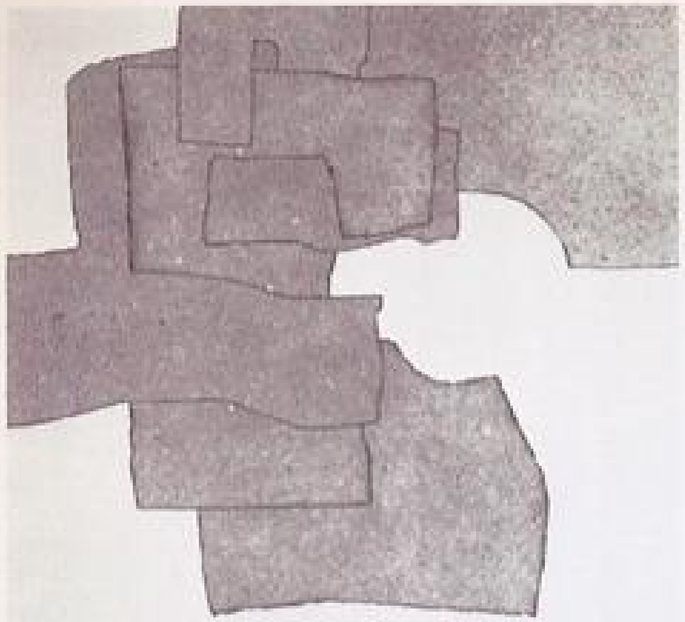
228. Will Faber, *Opus II*, 1967. Expuesto en la exposición «Collage 67», organizada en dicho año por Herta Wescher, en Munich.



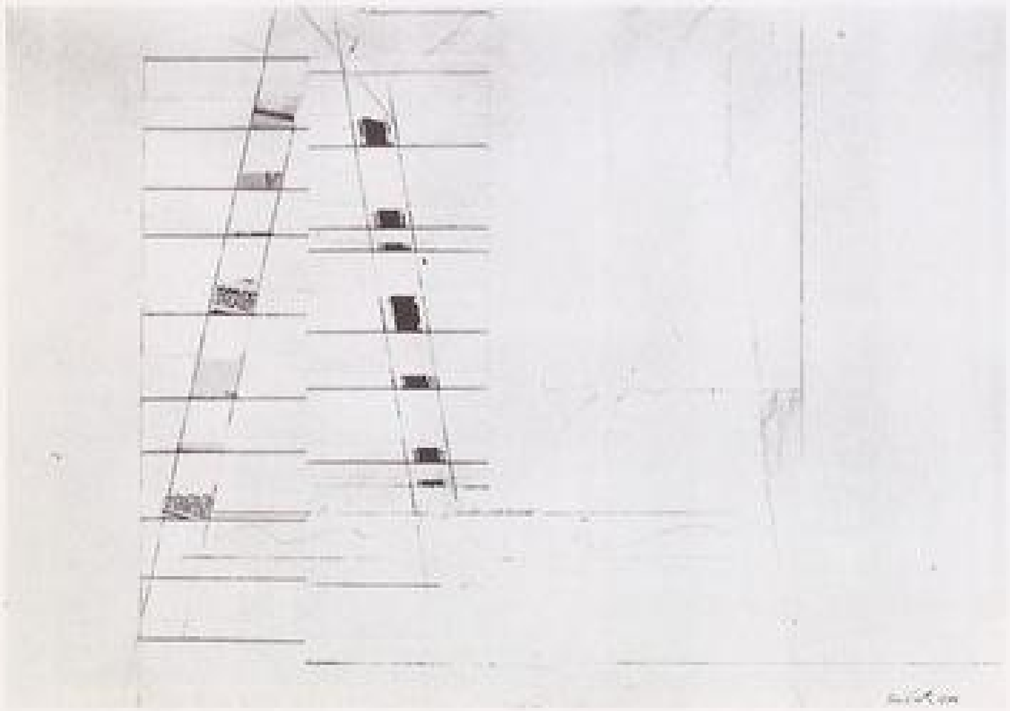
229. Erwin Bechtold, *Denkmal 1*, 1971, 90 x 70 cm. Colección particular, Baden-Baden.



230. Gerardo Rueda, *Collage*, 1973, cartón y papel, 50 x 40 cm.



231. Eduardo Chillida.
Collage, 33,50 x 24,50 cm.



232. Tur Costa, *Collage*, 1976.

El collage en el arte conceptual

El arte conceptual que nace en los años sesenta como reacción ante el Pop Art, se entiende en su esencia como un modo de ver el proceso reflexivo de la actividad artística. La realidad de las cosas, que encuentra su punto insuperable en el collage, retrocede ahora en beneficio de una actualización de las relaciones y condiciones que aparecen al utilizar los materiales. Así, el montaje de objetos es considerado en este caso un instrumento de ampliación de la conciencia en el *Concept Art*.

En este sentido, JOSEPH BEUYS (1921) traslada sus montajes, relaciones existenciales, polaridades del ser, como orden y caos, naturaleza y espíritu, orgánico y cristalino, a penetrantes cuadros simbólicos que concibe como «precipitados de su proceso de concienciación artística». La grasa y el fieltro simbolizan lo caótico-aislante, las pilas y las placas de cobre metaforizan la corriente emocional. La mayoría de las veces los objetos de Beuys son restos reunidos de sus acciones, que como partes de sus recuerdos de lo sucedido ilustran el objetivo de Beuys de ampliar los conceptos intelectuales por experiencias emocionales, y la razón por vivencias irracionales. El dibujo crea la actualización del horizonte de la experiencia individual y se transforma en el portador de propias vivencias, que extrae de sus referencias a motivos del nomadismo, la mitología y el simbolismo animal cristiano-germánico (lám. color 24). La colección, montaje y pegado de los distintos elementos se evidencia como un proceso de síntesis, equivalente a la del enigma y su solución (fig. 201).

También FRANZ ERHARD WALTHER (1939) emplea el collage en sus primeras experiencias para poner de manifiesto las propiedades físicas del papel, cartón y fieltro. El collage, como el mismo material, presenta la ventaja de ser intercambiable. Para Walther es importante sólo la experiencia provocada por el proceso iniciado por él. Así, realiza el siguiente trabajo con papeles de embalaje: dieciséis hojas de papel de embalar se dividen y recortan en dieciséis rectángulos. Se pegan dieciséis piezas una encima de otra sumergiendo en la cola los bordes del paquete algunos centímetros. Se colocan estos paquetes sobre papel de embalar, lo que tiene como consecuencia que queden parcialmente adheridos a él y deban ser arrancados. Por causa del líquido se contraen. En la cara superior se ha formado un marco debido al engrudo y la inferior ha sido fuertemente modificada al arrancarla. Las diferencias se hacen notar tanto al superponerlos como al extenderlos.

Este trabajo se presenta en dos fases distintas: superposición y extensión. La superposición, pensada originalmente como depósito para el transporte de los elementos, puede considerarse también como un posible estado. La extensión es entonces la acción entre dos de estos estados. El pegado ha transformado decisivamente la apariencia del montón superpuesto, por la variación de los bordes encolados. El pegado no posee, pues, en esta demostración un carácter especial dentro del cuadro, que pasa a ser la circunstancia que justifica el proceso de utilización del material. Aquí, el montaje sirve para una determinación visual de las propiedades, que se hace perceptible por la estructura de materiales iguales alineados. El montaje experimenta su transformación artística en función de la experiencia vivida. El proceso intelectual de concienciación se completa en una

exacta determinación visual de la transformación provocada en el material por el pegado (fig. 202).

En otro plano podemos observar algo parecido en los «montajes» y alineaciones de PETER ROEHR (1944). Roehr monta objetos como fotos, letras, textos y material cinematográfico. Los resultados, titulados *Montajes*, analizan las relaciones que aparecen en la alineación de objetos iguales: siempre son ordenaciones, nunca composiciones. En una especie de manifiesto, Roehr escribe sobre sus trabajos: «Ordeno los objetos ininterrumpidamente, ya que así se impide la relación de los objetos entre sí, que atraería una parte de la atención si el número de objetos alineados supera un cierto límite flexible; los objetos se separan transformándose en unidades de una estructura específica. Sino se alcanza otro límite flexible nos quedamos con una simple colección de objetos. La media entre un estado y otro se fija en el montaje. Yo creo que cualquier objeto contiene propiedades que no comprendemos. Notamos estas propiedades si colocamos varias veces un objeto en una línea o uno debajo de otro (en volumen), o uno tras de otro (en el tiempo), sin intervalos de espacio y tiempo que evitarían el nacimiento de una antiforma.»

El montaje se transforma en el vehículo gramatical de una formación correcta, que proporciona las condiciones exactas de la experiencia (fig. 203). En este sentido el montaje continúa en el nuevo estilo que domina la escena artística de los años setenta. El peso de la fijación de recuerdos, hechos y documentos se desplaza al terreno de la experiencia individual, determinada por condicionamientos de lugar y tiempo. Con esta función, el montaje abandona el marco habitual en la historia de su desarrollo, conquistando nuevas dimensiones que se extienden más allá del principio de la estructuración del cuadro. La historia de los estilos del collage acaba con el Pop Art desde el punto de vista de una ampliación de su lenguaje inmediato. El repertorio de formas conquistado a lo largo de medio siglo en el campo de experimentación de los estilos, se ha convertido en un instrumento que el arte utiliza con la misma naturalidad que los métodos tradicionales de la pintura.

Epílogo: El collage en el Estado español

J. Corredor-Matheos

Hemos visto, en el riguroso estudio de Herta Wescher, que si bien el *collage* tiene numerosos antecedentes, sobre todo en el arte popular, puede considerarse, tal como lo conocemos hoy, un hecho efectivamente nuevo. El artista sentía necesidad de romper con el concepto de pintura heredado del Renacimiento, y su rechazo se manifestaba también en la incorporación al lienzo o el papel de objetos en principio extraños. El primero de ellos es un pedazo de tela encerada, y quien ha tenido la ocurrencia ha sido un español: Pablo Picasso. Por el carácter complementario de este texto no voy a referirme especialmente a él ni a otros artistas que, en París, realizaron una labor que sería decisiva para el arte de nuestra época: además de Picasso, Juan Gris, Joan Miró, Julio González, Salvador Dalí. La autora los ha estudiado ya así como a Ismael de la Serna y a un artista que nosotros consideramos también nuestro: el uruguayo Joaquín Torres-García, formado en Barcelona, donde desempeñó un importante papel en el fenómeno político-cultural conocido por *Noucentisme*. He de empezar, pues, este trabajo dejando dichos huecos, que se completan en otros lugares de este libro. Más adelante tendré que hacer lo mismo con otras dos figuras del arte más reciente: Antoni Tàpies y Manolo Millares, estudiados también por Herta Wescher, aunque en estos casos no podré evitar seguramente alguna que otra alusión, para que el collage que es también el presente trabajo no resulte del todo incongruente.

El collage y el desarrollo de la vanguardia

Sabemos que el collage puede consistir no sólo en los *papiers-collés* iniciados por los cubistas, sino en muchas otras cosas. Cabe considerar como tal el formado por Gaudí y Juyol en el banco que bordea la gran plaza del Parque Güell: trozos de cerámica, verdadero material de desecho —como gusta de descubrir el artista de nuestra época— hasta el momento que Gaudí lo incrustó en el banco dándole un nuevo significado. El gran arquitecto catalán partía de una tradición popular y no le era ajena tampoco la arquitectura mudéjar, presente en la

invención historicista de sus inmediatos predecesores. Su acción en este collage de cerámica constituyó, de todos modos, un acto de ruptura, creando algo realmente inesperado.

A partir del Modernismo, y durante algunas décadas, nuestra vanguardia desarrolla su acción... sobre todo en París, la verdadera capital del arte español de entonces. Será preciso el despertar que supuso la República para que se produzca un arte identificado con el espíritu de nuestra época. Es cierto que, mientras, se registra cierta actividad en este sentido, pero queda inconexa, sin llegar a formar un verdadero tejido. La que llevó a cabo el propio Dalmau con sus Galerías, por ejemplo, fue también algo aislado, y los buenos burgueses catalanes dejaron escapar todos los cuadros que los cubistas de París expusieron en la Galerías Dalmau ¡en 1912!

La propia República no llegó a ser más que un collage en la vida del Estado español. A su amparo se dieron otros intentos vanguardistas, tan efímeros, por el momento, como ella. En Catalunya, la vanguardia se había desarrollado hasta entonces al margen de un orden artístico como el *Noucentisme* que, con carácter programático, establecía cuál debía de ser el arte de la nueva Catalunya, mediterránea y armoniosa. Aparte de los revolucionarios ensayos de Miró, hay que destacar algunos otros, vinculados especialmente con el surrealismo. Caso singular es el pintor ampurdanés JOAN MASSANET (1899-1969), que realizó en fecha temprana sugestivos collages. Hacia 1928 empezó a pegar a los lienzos objetos encontrados, generalmente de origen marinero: corchos, trozos de madera, cuerdas, etc., todo lo cual volveremos a ver en cuadros suyos de los años sesenta. A Massanet, inquieto y experimentalista, lo encontramos, en mayo de 1936, en la exposición del Grupo Logicofovista, con otros artistas practicantes del collage.

Esta exposición, al igual que otras manifestaciones significativas de la vanguardia de aquellos años, surgía dentro del marco de ADLAN (Amics de l'Art Nou). Ha quedado como histórica, asimismo, la exposición conjunta de los tres escultores EUDALD SERRA (1911), RAMON MARINEL-LO (1911) y JAUME SANS. En sus obras, formas geométricas se contraponen a otras orgánicas; los relieves están constituidos por elementos muy diversos («compositor de materials selectes», dice de Eudald Serra el catálogo). Las esculturas de bulto redondo son en realidad asociaciones de objetos a la manera surrealista. Es curioso hacer constar que el cartel realizado para esta exposición es precisamente un collage de Josep Ortiga, del cual se hicieron numerosos ejemplares, todo ellos originales.

En Catalunya, y también en Madrid, como veremos a continuación, nos hallamos, hacia 1935-1936, en plena fase de interés por el collage. Joan Miró, que está realizando en París y en su refugio de Mont-roig del Camp (Tarragona) importantes experiencias en este terreno, dedica en 1933 uno como homenaje a su gran amigo, el sombrerero Joan Prats, principal impulsor de ADLAN: varios recortes de grabados con sombreros, unidos por sus característicos grafismos; otra nota de collage en este homenaje es un simple rótulo en que se lee: «Prats is quality».

Uno de los primeros investigadores de aquellos años es el ilerdense LEANDRE CRISTÒFOL (1908). En 1933 se dedicó a ensayar con nuevos materiales: alambres, cinta metálica, maderas, corchos, agujas, entre otros, que aplicaba sobre fondos planos, o con los cuales levantaba lo que en algún momento llamó «construcciones líricas». Su vinculación con el surrealismo, aparte figurar en el

grupo Logicofovista, es clara, y en este sentido podemos citar como ejemplo el collage con el guante, la plantilla de zapato y otros dos objetos del *Relieve* fechado en 1935. Son muy diversas las aportaciones de Cristòfol, y es justo destacar su carácter de pionero en el arte cinético, con las «máquinas inútiles» realizadas antes de la guerra. Este artista será, por otra parte, uno de los pocos que en los primeros años de posguerra continuará, en una soledad absoluta, las experiencias vanguardistas. Dada su condición de escultor, muchos de sus collages tienen a la vez la condición de relieves: en *Temática meridional*, de 1940, por ejemplo, vemos pegadas conchas y piedrecitas.

Dentro de la península, la iniciativa renovadora la ha solido llevar Catalunya. El grupo ADLAN pone un pie en Madrid cuando se traslada a dicha ciudad, en 1934, el gran ANGEL FERRANT (1890-1961). Éste, en los años anteriores a su partida, había creado algunas construcciones decididamente abstractas, en las cuales insertaba elementos insólitos, como podían ser un chupete, un gramófono o una chocolatera, enteros o en fragmentos. El espíritu de Ferrant era complejo, con una mezcla de influencias cubistas y surrealistas, aunque predominen las formas orgánicas en asociaciones imprevistas, como veremos en 1945 con los collages *Extraño caracol* —con el caracol, una raíz y una piedra— y *Pescadora de Saba* —piedras de diversas formas y colores que dan en conjunto una imagen antropomófica—. Otros collages de este artista, de objetos encontrados también, reúnen elementos de tipo industrial, como alambres y algunas piezas de máquinas.

En Madrid, el nuevo arte cuenta ya con pequeños círculos de iniciados. Los primeros pasos los habían dado los «Ibéricos», que expusieron conjuntamente por primera vez en 1925. Además de Dalí, algunos de estos artistas practicarían más adelante el collage; así, Benjamín Palencia, Pepe Caballero, Moreno Villa y Maruja Mallo. Pero conviene examinar con cierta atención el complejo proceso que se estaba desarrollando entonces en esta ciudad, en el marco auspiciador de la República recién estrenada.

Hasta mediados los años treinta debieron producirse ensayos de collage aislados, que no resulta fácil detectar. Al igual que en Catalunya, el gran paso en este sentido se da hacia 1934 y 1935, como un eco de las experiencias que están llevando a cabo Miró y Ernst. Aparte esos posibles ensayos iniciales, hay que citar a BENJAMÍN PALENCIA (1902), quien en su etapa vanguardista, removido su espíritu por el inquieto París de los años treinta, añade a sus lienzos elementos diversos. En primer lugar arena, y esto muy pronto, como vemos en el cuadro titulado *Peces en libertad*, de 1930. Pero está interesado en general por los nuevos materiales, y utiliza también pedazos de cartón, papel de lija, fotografías, cuerdas. Más adelante pegará en alguno de sus violentos y magníficos paisajes una mariposa «real».

El collage cobra nuevo impulso con ALFONSO BUÑUEL (1916-1961), hermano del gran cineasta, y el poeta ADRIANO DEL VALLE (1895-1957). Insertaban principalmente recortes de revistas y diarios, a los cuales daban un significado revulsivo, entre Dada y surrealista. Otros artistas se interesarían, como PEPE CABALLERO (1916), que infunde en sus collages reminiscencias populares de su Andalucía natal. Se trata de grabados sacados de revistas que combina con el dibujo, y que llegaron a marcar con su carácter los dibujos en general que realizaba Caballero en aquella época.

Hemos visto que el collage, en el caso del surrealismo, atraía especialmente a los poetas. No sólo en París, sino también en el Estado español. Además de Adriano del Valle encontramos ahora a JOSÉ MORENO VILLA (1887-1960), quien pegaba recortes de periódico y otros objetos.

En el Madrid vivo de los últimos años de la República se movía también, con desenvoltura y alegría, la pintora MARUJA MALLO (1909), que incorporó a sus cuadros materiales ya conocidos por la vanguardia cultural, más otros relacionados con el ambiente popular, que atraía entonces tanto a los miembros de ADLAN como a la vanguardia madrileña. Lo popular, decisivo para el entendimiento de un Benjamín Palencia y un Alberto, está representado también en Maruja Mallo por paja, juncos, virutas, esparto, tierra, arena, lana y arpillera, formando elementos decorativos o figuras en su «plástica escenográfica». Algunas obras de este tipo figuraron en la exposición individual que, auspiciada por ADLAN, celebró en Madrid, en mayo de 1936.

Este interés por el collage, que se había desarrollado en los últimos años, tenía justamente entonces un nuevo motivo de interés: en marzo-abril de 1936 se celebra en el Museo de Arte Moderno de Madrid, presentada por Manuel Abril, una exposición de «Composiciones suprarrealistas» de Max Ernst (se trataba de los collages de la «Semaine de Bonté»). Pero estas nuevas sugerencias difícilmente darían frutos entre nosotros, ya que pocos meses más tarde estallaría la guerra civil.

La lucha vendría a potenciar, en cambio, la acción de algunos creadores de carteles, tan necesarios en aquellos momentos. Entonces es cuando alcanza su culminación la obra del valenciano JOSEP RENAU (1907). Están concebidos y realizados los suyos como fotomontajes, y en ellos la figura humana se combina con temas relacionados con la industria y la acción de la guerra; son imágenes destinadas a infundir aliento en los combatientes y en la retaguardia. En su caso se plantean y resuelven de manera adecuada las relaciones entre el arte y la política. Continuador de los fotomontajes de un John Heartfield, Renau despliega una iconografía que une la eficacia en la transmisión de los significados con la belleza formal. Parte de estos carteles y fotomontajes hemos tenido ocasión de verlos en la Bienal de Venecia (Verano-Otoño de 1976). En el Pabellón español, junto a esas viejas y emocionantes imágenes de Renau, estaban expuestos numerosos collages recientes suyos, con un repertorio iconográfico derivado del *pop*, aunque las imágenes connotativas de la sociedad de consumo sean utilizadas con fines de denuncia.

La posguerra y la difícil recuperación del arte

Uno de los principales perdedores de la guerra civil fue la cultura. Los años de posguerra fueron de indescriptible indigencia artística. Privaba un seudoclasicismo supuestamente imperial, el academicismo más rígido y estéril. Con la vanguardia ausente o silenciada, el collage tardará largo tiempo en reaparecer. Resulta significativo el hecho de que 1948, año decisivo para el renacimiento del arte, sea el de la reaparición de esta técnica. Este año, una de las revolucionarias

obras que presenta Antoni Tàpies en el I Salón de Octubre tiene unas cruces negras y trozos de papel pegados. Esta obra había sido realizada el año anterior, pero la importancia de Tàpies en este sentido es aún mayor si consideramos que sus primeros collages los había realizado en 1946. Se servía entonces, sobre todo, de hilos y cordeles, junto a trocitos de papel. Se trata de un interés por la materia, valorándola por los significados que por sí misma encierra, que caracterizará su obra también en el futuro.

Muy distinta era una obra de Guinovart realizada en 1948 y en la cual vemos un sorprendente collage de granos de trigo. No trataba sólo de valorar la materia, sino que le guiaba un afán rabioso de realismo. Forma parte esta pintura-collage de una serie realizada en el ilerdense pueblo de Agramunt, en contacto con la naturaleza, que será decisivo para el desarrollo de su personalidad.

Son años de experiencias diversas, aunque deberemos esperar hasta 1953 para encontrar nuevos ensayos de encolado que resulten decisivos. En este año hay que destacar el giro que se produce en la pintura del canario Manolo Millares. Empieza entonces este artista a alternar lo que venía llamando «pictografías», con referencias o símbolos aborígenes de sus islas, e inicia la utilización de arpilleras. Éste será el material determinante en el futuro, junto a otros elementos, que en estos primeros pasos suelen ser maderas o pequeños mosaicos.

En el año 1948 se ha formado en Barcelona el grupo Dau al Set, que edita la revista de este nombre, y cuyo fecundo animador será el gerundense JOAN-JOSEP THARRATS (1918). Dotado de gran curiosidad y de generoso espíritu, presta éste gran atención a todos los fenómenos renovadores. Sus primeros collages datan de 1949 ó 1950. Se trata de recortes de revistas, litografías de cajas de chocolate y papeles de colores, con los cuales forma composiciones geométricas. En 1954 presenta en la Sala Gaspar una exposición entera de collages, cuando su lenguaje en esta técnica ha evolucionado mucho. El desarrollo de su obra va marcado en general por la incorporación de nuevos materiales y elementos. En *Tres objetos de una estética nueva* vemos una madera horadada y pintada, una horca campesina y una espiral metálica. Otro jalón puede ser marcado, en 1957, por *Pintura-objeto con metales*. El collage le servirá en la confección de programas para actos culturales, ilustraciones y, más adelante, para sus trabajos en joyería. A veces, combina el collage con la «maculatura», técnica de su invención. En medio de sus pinturas «espaciales», que le caracterizarán ya hacia 1960, encontramos a veces incorporaciones insólitas, como una cornucopia, en el Retrato de 1963; un trozo de poliexpán en la pintura titulada *Eodio*, de 1964, y con frecuencia trozos de papel. Cuando es solicitada su colaboración para realizar un pavimento en el llamado «Mirador de l'Alcalde», en la montaña de Montjuïc (1966), se servirá precisamente del collage, intercalando ruedecitas, cadenas y otras piezas de mecánica —desechos de fundición—, entre los ladrillos.

El descubrimiento de la materia llevará a algunos artistas, antes de su dedicación a una pintura-pintura de tipo informalista, a incorporar objetos diversos sobre fondos más o menos neutros. MODEST CUIXART (1925), por ejemplo, realiza en 1955 una *Tabla-objeto* sobre fondo de pintura blanca en que vemos tiras de metal, una argolla y clavos. Sus experiencias en este terreno se ampliarán al año siguiente con las llamadas «construcciones heteroplásticas», en que inserta maderas, cuerdas, trozos de tela, cajas y otros objetos. Practicó también

por entonces el *décollage;* hizo algunas esculturas con alambre y aplastó unas cantimploras contra la tapa de un armario de juguete.

En 1955 ha iniciado también LUCIO MUÑOZ (1929) sus encolados de papel de periódico, en obras no figurativas. Algunos de estos primeros intentos están realizados también en papel o cartón, como en el titulado *Collage-París,* del mismo año. Más tarde, vendrán sus maderas, que le caracterizarán desde entonces. Unas veces se tratará, sobre todo al principio, de tablas talladas, aunque encontraremos asimismo verdaderos ensamblamientos de maderas, de distintas formas y colores, encolados sobre un soporte del mismo material.

Varios artistas más se van sumando al uso del collage. Hacia 1956 realiza Antonio Saura los primeros entre los suyos, al abandonar el personal surrealismo que practicaba hasta entonces. Aquellos papeles de forma irregular, sobre los cuales pinta, anticipaban los que presentará en 1975 en su exposición individual en la Galería Maeght de Barcelona. El collage es utilizado principalmente para dar color, pero lo decisivo será el dibujo en tinta china superpuesto, que convertirá en *sauras* cualquier recorte. El collage puede consistir en fotografías de cabezas de personas o de animales, en sobres con la dirección y los sellos puestos, otras fotografías o simples recortes sin significación inicial propia, pero valorados por los signos del artista.

En 1956 inicia también el granadino MANOLO RIVERA (1927) sus primeros collages. Ensaya de maneras diversas, aunque ya en 1957 realiza sus primeras obras con tela metálica. En los años siguientes, esa tela de araña crece y tienden a llenar el espacio, haciéndolo a la vez más aéreo; al mismo tiempo se va perdiendo la condición de cosa añadida. Obras como *Espejo-púrpura* y *Homenaje a Fray Angélico,* ambas de 1965, han perdido por completo ese carácter de collage, aunque todavía incorporará algún que otro espejo, que desempeñará un papel decisivo para la integración de la obra y su significado último.

Hay artistas que, en determinado momento, se sirven del collage de manera decisiva para la caracterización de su arte. Uno de estos casos es el de FRANCESC FARRERAS (1927). Pero se trata de una manera muy particular de entenderlo, ya que el resultado tiene poco que ver con el uso habitual de esta técnica. Más bien se trata de emplear el collage como si fuera un material propiamente pictórico. Por otra parte, su fidelidad al collage es absoluta, de modo que forma parte consustancial de su plástica.

Caso completamente opuesto es el del valenciano SALVADOR SORIA (1920). También en él, de un modo u otro, se mantiene la incorporación de otros elementos en principio ajenos a la pintura, pero aquí nos hallamos en las antípodas del entendimiento tradicional de ésta. En obras iniciales, los nuevos materiales venían anticipados por una cierta imitación, incluso textural, que reproducía la condición del material, ya se tratase de la madera, al pintar una mesa, o del metal de una plancha. En 1958, sin embargo, en cuadros como *La ventana,* vemos incorporada una tela metálica real. La etapa que entonces empieza a iniciar Soria se caracterizará, con el tiempo, por unas formas muy peculiares en hierro, con cierta trama metálica como fondo, e incorporación de tornillos, tuercas y otros elementos metálicos. Se trata de una nueva objetividad que no rompe del todo con una cierta imagen artística, pero que acepta plenamente, con un extraordinario interés y curiosidad, la incorporación de cualquier material, aunque muestre

preferencia por el hierro y la madera, que nos traen ecos del mundo industrial. En 1958 empezó también sus primeros collages JOAQUIM LLUCIÀ (1929-1973), consistentes en papeles metalizados, y también en láminas de metal, cuyos plateados y dorados brillaban delicadamente en una composición cuidadísima, de tipo constructivo.

El año 1960, en que culmina en España el informalismo, nos muestra algunos ejemplos más del uso del collage, dentro de dicha estética. En la exposición «Homenaje informal a Velázquez», celebrada dentro del ciclo de «0 Figura», pudimos ver, por ejemplo, una aglomeración de objetos metálicos del citado Soria, una de las atormentadas arpilleras de Millares, la trabajada madera de Lucio y un relieve del escultor MOISÉS VILLELIA (1928) con diferentes capas de madera y cordeles tensados. Al año siguiente, «0 Figura» organiza una nueva exposición colectiva, con el título de «El Objeto», que marca el paso a un renovado interés por la realidad, de un modo en que, evidentemente, pesa la atención prestada por el Informalismo a los materiales. En esta exposición se pudieron ver algunas asociaciones más o menos insólitas de objetos, hechos con humor, algunos de los cuales tenían que incidir en el collage. De manera independiente, JOAN FLUVIÀ (1911), realiza entre 1960 y 1964 una serie de obras figurativas —paisajes y figuras, femeninas sobre todo—, con recortes de revistas ilustradas y trozos de periódico pintados que cubría con tarlatana.

Los nuevos realismos

Hacia 1963 se empiezan a producir transformaciones importantes. El informalismo ha hecho crisis, y los más avisados entre los artistas tienen noticia de la existencia del *pop art,* así como, desde algún tiempo antes, del nuevo realismo que propugna Pierre Restany. Este año supone también el de la definitiva toma de conciencia de la intelectualidad española en su oposición al régimen de Franco y en la lucha por la reivindicación social. El año 1963 es el de la huelga de Asturias y el de la famosa «carta de los intelectuales». Por entonces pega GENOVÉS (1930) a sus lienzos trajes arrugados, estremecedores por sus connotaciones de sojuzgamiento y opresión.

En una vertiente opuesta encontramos las dramáticas muñecas que, en 1963, mostrará Modest Cuixart en su exposición de Galería René Metras: aplicadas violentamente contra el lienzo, su martirio es, sobre todo, estético; de un humor doliente, es cierto, pero buscando en primer lugar el efecto de choque y un refinado buen gusto, de corte maldito. La realidad puede surgir, de manera casi virtual, en el *Homenatge a Narcís Monturiol* (1963), de JOSEP MARIA SUBIRACHS (1927), donde la maqueta del famoso submarino *navega* por el espacio creado en medio de la vía pública.

Es curiosa la sensibilización del ambiente artístico barcelonés a las nuevas tendencias que ponían de relieve la crisis de la abstracción informalista. Carácter de verdadero revulsivo tuvo, en 1963, la exposición del Grup de Banyoles (Gimferrer, Güell, Mercader), así como, en 1964, la titulada «Machines» (Galí, Escribà, Mercader). Mostraban preferentemente piezas de máquinas en desuso, unidas un poco a la manera neorrealista europea; también con cierto humor, sobre

todo en la manera de contemplar las viejas máquinas pasadas de moda, y podían verse asimismo hueveras de cartón (Escribà) o guantes de goma (Mercader).

Hacia 1958, JOSEP GUINOVART (1927), había comenzado a insertar en sus primeros cuadros abstractos algunas maderas, y en este mismo año realiza un nuevo collage de trigo, en una obra no representativa. Durante algunos años realiza una larga serie de collages y *décollages* de cartón y papel, en los que busca cierta ordenación geométrica. En 1964 comienza a construir una especie de cajas con compartimientos, de maderas y cartones pegados. Ahora se trata de una invasión de la realidad cotidiana en su arte. A este año corresponde el cuadro *La ventana*, con la bombilla y el papel de empapelar, así como otras en que vemos aparecer fragmentos de una mecedora que repartirá entre distintos cuadros de 1964 y el año siguiente. Irá insertando también otros elementos muy diversos, como ruedas, hueveras, botes y latas de sardinas, un maniquí, hormas de zapatos, pomos de puertas, pinzas, y hacia 1965 empieza a ceñir sus cuadros o parte de ellos con bandas de tela, como aprisionándolos o vendándolos. De 1967 es el primero y el más importante de sus homenajes a Picasso, construcción dotada de una enorme fuerza; sobre la base de un somier se retuercen elementos tomados del *Guernica*, ceñido todo, aprisionado, por tiras de tela. Al contrario de en el *pop*, interesan a Guinovart los objetos usados, vividos, que extrae a veces de materiales de desechos. Su obra irá abriéndose a partir de entonces en el espacio, y con frecuencia se tratará de construcciones y *assemblages*. Se produce una verdadera inundación de elementos tomados de la naturaleza desde la instalación de su estudio en pleno campo —ramas, sobre todo—. Es importante también el uso que hace de las cuerdas, con las cuales ha creado extraordinarios tapices, fuera de toda convención. En 1975, su exposición en la Galería Adrià aparecía cubierta en gran parte por arena que venía a constituir como un manto sobre el conjunto de su obra.

La mayor difusión del collage vendrá, sobre todo, a partir de 1964-1965, con el *pop art*, como reflejo del gran éxito conseguido por el Pabellón norteamericano en la XXXII Bienal de Venecia y las posibilidades que ofrecía de un nuevo lenguaje. En 1964, precisamente, presenta Herta Wescher la exposición «Cinquante ans de collages»: primero en el Musée d'Art et Industrie de Saint-Étienne, y posteriormente en el Musée des Arts Décoratives de París. En ella estaban representados Picasso, Miró, Dalí, Gris, De la Serna, Tàpies, Chillida, Millares y Modesto Roldán, junto al alemán residente en Barcelona, Will Faber.

En las máquinas en desuso, en los zapatos de Millares y las maderas de Guinovart y en la acción de otros artistas se había insinuado ya cierta nueva imagen, pero será ahora, con el *pop*, cuando el collage adquiera el carácter de factor de una verdadera renovación. En el Salón de Mayo de 1964, el collage a la manera *pop* se ha generalizado, sobre todo entre los jóvenes. Fue sorprendente, en este Salón, el collage de cajas de madera con cuadros de mandos eléctricos de Albert Ràfols Casamada.

JORDI GALÍ (1944) es autor del *pop* más puro realizado entre nosotros, y a partir de 1964 se sirvió mucho del collage de carteles y fotografías, medio arrancadas. ALBERT PORTA (1946) utilizó también por entonces estos elementos, aunque sus revistas y carteles del 1900 fueron de un esteticismo más matizado y turbador. En la actualidad este artista sigue incluyendo recortes de revistas, ahora con una intención simbólica, como es el caso de los ojos que

vemos multiplicados en algunos cuadros. También en 1964 expuso individualmente SILVIA GUBERN (1941) una serie de collages que venían a enriquecer el léxico de su pintura. Más adelante sus investigaciones la llevarán a crear ámbitos plásticos, con agrupaciones de elementos diversos. ANGEL JOVÉ (1940), quizá el más lúcido y dotado de los jóvenes experimentalistas, ha recuperado en los últimos años el *cuadro* como medio de expresión, aunque su intención sea, en este sentido, irónica y crítica. Este *cuadro* suele ser ahora una fotografía muy ampliada y coloreada, generalmente de los años treinta, con un turbador sentido *Kitsch;* de su superficie salen a veces elementos corpóreos sorprendentes, como mechones de fibra artificial.

El *pop* supuso, para muchos, la oportunidad de desprenderse del lenguaje informal. Carteles y páginas de revistas, en color o blanco y negro, llenarán los lienzos en las salas de exposiciones. Aparecen con frecuencia rasgados, como un rastro de la violencia y también de la caducidad de los objetos de la sociedad de consumo. Así ocurre en el caso de Galí, en tanto CARDONA TORRANDELL (1928) prefiere servirse de dicho lenguaje para la denuncia: más que política, humanitaria. Así, en *Cas de drame* (1964).

En los informalistas más típicos, como Mier, Romà Vallés y Daniel Argimon, la imagen se mezcla con frecuencia con el trazo gestual superpuesto (Vallés) o sirviéndose de los objetos —fotografías, páginas de revistas, cordeles—, para expresarse en un lenguaje que sigue siendo informal (Argimon). ALFONS MIER (1912) es un batallador solitario, que usó muy temprano el collage de objetos encontrados o construidos, aunque el objetivo último era la pintura. La integración de los objetos con el lienzo era aún más total en ROMÀ VALLÉS (1923). Los trozos de antiguas revistas quedaban inmersos por completo en el medio pictórico, que las cubría en parte, de modo que lo icónico que podía aportar el collage se ponía al servicio de una última vocación abstracta. En ocasiones, unía trozos diversos componiendo un gran fotomontaje, como el que presentó en el Salón de Mayo de 1966. No buscaba Vallés el choque, ni el efecto, y el collage y el torbellino gestual de la pintura superpuesto terminaba por conferir al conjunto una calidad mate sorprendente. DANIEL ARGIMON (1929), en cambio, trataba de sorprendernos con sus papeles pegados y quemados, o con los objetos que incorporaba, aunque a veces los integrase cubriéndolos en parte con la pintura.

El artista ya formado que supo asimilar mejor el nuevo espíritu *pop* fue ALBERT RÀFOLS CASAMADA (1923). Sus primeros collages, sin embargo, los había realizado en París, en la ya lejana fecha de 1953 ó 1954, bajo la impresión de una exposición de Schwitters. No volvería a emplear esa técnica hasta 1964, en una obra presentada en el homenaje a J. Salvat-Papasseit celebrado en Barcelona. En su nuevo lenguaje con la influencia del *pop*, su intención era la de seguir siendo abstracto, a pesar de la incorporación de objetos muy diversos: tampón, espejo, paquete de cigarrillos, papel pintado, cenefas modernistas, fragmentos de revistas o diarios, tarjetas perforadas de calculadoras. El conjunto es de una extremada sensibilidad, conjugando un sutil efecto de choque con una sensible e intimista apropiación de lo real.

Los primeros collages de MARIA GIRONA (1923) estuvieron realizados también para el citado homenaje a Salvat-Papasseit. Posteriormente volvió a practicar esta técnica, con encajes, cromos, cenefas, bolsas de papel, abanicos

y otros objetos planos o con escaso relieve, unidos por graciosas orlas y otros elementos decorativos. Hay nostalgia, y hasta inocencia, pero también ironía, en estos collages tan sensibles, que nos evocan siempre un tiempo pasado que de algún modo subyace en el presente.

El mundo popular desplazado por la moderna civilización industrial es el que atrae a ALFREDO ALCAÍN (1936). Unas veces añade a la pintura rótulos, bordados y otros elementos; pero incluso aquellas obras que están exclusivamente pintadas se contagian de su alegre y desenfadada invasión de la vida cotidiana en el arte.

La influencia del *pop* alcanzaría también a maestros tan reconocidos como ANTONI CLAVÉ (1913). En su inquieta y cambiante evolución ha insertado en sus lienzos y dibujos muy diversos objetos, que han tendido a llenar el espacio con su barroco horror al vacío. En 1939 se servía de materiales diversos y *objets trouvées*, que volverá a utilizar de nuevo a partir de 1956. En este año, el *collage*, usado con un cierto carácter de síntesis de la expresión plástica, es puesto al servicio de los personajes que lo caracterizan entonces: reyes, reinas y guerreros, de manera que será progresivamente informal. Pintura y encolados —que pueden ser de tejidos— se alternarán en su obra como elementos de un lenguaje único, aunque sea el collage, por sí mismo o por la huella que deja, el elemento acaso decisivo.

Son muchos los artistas que se servirán de esta técnica en mayor o menor grado hacia estos años. Otro de ellos es el norteamericano residente en Barcelona, NORMAN NAROTZTKY (1928), quien, desde 1956, ha llevado a cabo muchas experiencias, combinando la acuarela, el *gouache* o las ceras con papeles finos pegados. Al principio, estos últimos eran levemente arrugados, resultando una rota geometría coloreada. Posteriormente, la intervención de sus *papiers-collés* era más distorsionada de ritmo, aunque en algunos casos buscaba preferentemente la transparencia, con varios papeles superpuestos. A mediados de los años sesenta insertará letras y fotografías recortadas de revistas, para conferir el último significado a sus imágenes pintadas, con frecuencia personajes históricos. Un *pop* exageradamente erótico es el que practica el valenciano CILLERO (1944), con sus relieves de objetos diversos, rostros, manos, maderas diversas, cordones y otros objetos, encolados con profusión barroca sobre los fondos. El canario PEPE DÁMASO (1933), en su paso del informalismo al *pop*, inició el empleo de diversos objetos y materiales, que adhiere a sus lienzos y dibujos; se trata de arenas, mármoles y telas, cuyas calidades matéricas son valoradas con refinamiento y barroco espíritu. El *pop* norteamericano suscitaría asimismo la obra del sevillano FELIPE VALLEJO (1924), con viejos carteles y letras en relieve: un collage en general muy llamativo, ordenado geométricamente.

En València son muchos otros los que han incorporado a su lenguaje, aunque sea por algún tiempo, la inserción de fotografías y recortes de revistas. La influencia del *pop*, con todo, tuvo en València un específico carácter político y social. Así, RAFAEL ARMENGOL (1940), MANUEL BOIX (1942) y ARTUR HERAS (1945), que se presentan como grupo, lo utilizaron mucho para reforzar su crítica, antes de pasar a un nuevo realismo minucioso y naturalista o que baraja elementos fantásticos. También MONJALÉS (Josep Soler Vidal) (1932), ANA PETERS y, sobre todo, ANZO (1931) han empleado el collage con esta intención.

Este último, valiéndose de la fotografía, ha configurado una imagen realista que evidencia por sí misma la existencia agobiante de la sociedad de consumo y su potencia publicitaria. El EQUIP CRÒNICA (Rafael Solbes y Manuel Valdés), en cambio, no han empleado prácticamente esta técnica, aunque todo su mundo sea en realidad una manipulación pictórica, a manera de collage, de imágenes distintas del mundo cultural y político de distintas épocas, con intención acusatoria.

RAFAEL CANOGAR (1935) abandona en 1964 el informalismo y empieza a utilizar fotografías, en que aparecen repetidamente temas de astronáutica, accidentes de tráfico, amenazas bélicas y conflictos raciales. En 1967 da un paso que será decisivo con la introducción de la tercera dimensión. A partir de este año veremos emerger de los lienzos grandes figuras, trajes o prendas vacías, siluetas, brazos, piernas, que vienen a ser testimonio del hombre sometido, asesinado, arrastrado por la guerra o, sencillamente, por una opresiva vida cotidiana. El realismo simultáneo de la parte pintada y del collage llega a crear a veces un *trompe-l'oeil*. Con obras de este tipo obtendría, en 1971, el Gran Premio de la XI Bienal de São Paulo.

En la obra reciente de JOAN ANTÓN VILADECANS (1948) se acumulan sobre los lienzos y dibujos heteróclitos objetos: plumas, lápices, cintas, gafas, bigotes, calcetines, pinzas de colgar la ropa, todo lo cual forma parte de una visión estética de gran refinamiento, sean cuales sean los objetos de que se sirva. Aparte su estricta actividad pictórica, el sevillano LUIS GORDILLO (1934) ha utilizado fotografías y recortes de diarios y revistas, que mancha de pintura. Con ellas ha compuesto grandes murales, entre burlones y críticos, como los que ha realizado para su exposición en la Galería Maeght de Barcelona en otoño de 1976. Animados del mismo espíritu que sus cuadros, dan una imagen distorsionada, que hiere y atrae.

Caso aparte es el de JORGE CASTILLO (1933), cuyas notas ocasionales de collage no hacen variar su realismo fundamentalmente pictórico. Este artista se ha servido de él a partir de 1969, como medio —para emplear palabras de Werner Haftmann— de lograr una síntesis entre la forma y el color, y por un sentido táctil muy español.

El collage no resulta a veces tan fácil de señalar en escultura como en pintura. En la obra de Subirachs podemos encontrar, sin embargo, objetos diversos que resultan claramente *venidos de fuera*. En 1958, por ejemplo, el huevo de madera en la obra de este título que pertenece a su serie de *hierros*. Limitándonos a algunas de las muestras más características, hemos de citar también el collage *Espirales varias* (1961), que figuró en la exposición «El Objeto» organizada por «O Figura». Más adelante serán elementos de óptica, hierros, cuerdas, y cuando se inicia su vuelta a la realidad figurada, una de las primeras cosas que encontramos, en diversas obras de 1964, es precisamente un picaporte real en forma de mano. En su etapa más reciente vemos con frecuencia elementos corpóreos con cierto carácter de añadidos: uno, muy característico, es el ropaje del *Homenaje a Bernini* (1973). Collage sorprendente, de adoquines, es el que realiza en 1970 y que lleva por título *El muro*.

Cuando se extienden por todo el mundo el *op art* y el arte cinético, España cuenta ya con una figura tan importante como EUSEBIO SEMPERE (1923), quien, juntamente con Vassarely, había sentado las bases de esta tendencia. Carácter de collage tienen sus «relieves luminosos móviles», expuestos por vez primera en 1955, en que juega con el movimiento real de la luz. Muchas de sus obras, concebidas como maquetas de grandes relieves, tienen esta condición, y en ellas emplea cartón, madera, plástico y, en ocasiones, material eléctrico. En los últimos años, dichas obras suelen estar realizadas en acero cromado y hierro, transformadas en verdaderas esculturas. Muchas de sus pinturas sobre tabla y *gouaches* de los últimos años conservan una sugestión de profundidad, como continuación de la que habíamos visto en los collages más antiguos en papel y cartulina.

El artista alemán WILL FABER (1901), afincado en Barcelona, se había servido del collage antes de la guerra civil para sus trabajos gráficos (realizó algunas portadas de la revista *AC* con esta técnica), y a partir de 1962 lo utilizaría para ilustraciones de libros. Estuvo representado en la exposición «Cinquante ans de collages», presentada por Herta Wescher (Saint Etienne y París, 1964). En alguno de sus cuadros, de flexible geometría, vemos tela metálica, trozos de tela o papel de seda.

Constructivos también son los collages en hierro cromado o pintado de GERARDO RUEDA (1926), así como las obras de GUSTAVO TORNER (1925), quien, sin perder su rigor constructivo, incorporó durante un tiempo objetos diversos que venían en realidad a crear espacio (homenajes a Cranach e Ingrés) y *Rojo con chatarra*. JOSÉ MARÍA DE LABRA (1925) presta flexibilidad a sus encolados, siempre en función del sentido constructivo y con marcado ritmo.

EDUARDO CHILLIDA (1924) ha realizado gran número de collages. Se trata de papel, que recorta con formas que vienen a ser transposiciones de sus esculturas a las dos dimensiones. El color del propio papel aparece muy valorado, y es curiosa la ambigüedad que consigue con la ambivalencia de los perfiles, de modo que pueden contemplarse también las formas en negativo. Esta doble lectura de las formas, observada por la teoría de la *Gestalt*, nos permite además comprender mejor su extraordinaria obra escultórica, en que el vacío juega tan importante papel.

Otro ejemplo de artista constructivo que se ha servido de esta técnica es JORDI PERICOT (1931), cuyas primeras experiencias en este terreno datan de 1964 ó 1965. Después de sus iniciales collages de revistas (*Elle*, sobre todo) pasa, entre 1967 y 1968, a unas construcciones con conos metalizados, plásticos ondulados y acero inoxidable, en estructuras de repetición combinadas con efectos ópticos. EDUARDO SANZ (1928) se caracteriza desde hace algunos años por sus construcciones de cristal, que son a veces realmente un collage de espejos rotos, desintegradores de la imagen. JOAN VILAGRAU (1932) se ha ido apartando progresivamente del concepto pictórico tradicional; sus construcciones con maderas levemente coloreadas, exentas algunas veces, aparecen otras aplicables a la pared, con un entendimiento que les confiere carácter de collage. JUANA FRANCÉS (1929), que insertaba hacia 1963 diversos objetos sobre fondos

informales, se caracterizará posteriormente por sus cajas y construcciones en plexiglás y metales pulidos, que incluyen relojes y otros pequeños aparatos. Las construcciones de IGNACIO YRAOLA (1928) tienen siempre carácter de relieve y emergen de ellas maderas pintadas de distintos tamaños, y a veces otros objetos.

El pintor ibicenco TUR COSTA (1927) ha practicado de manera sistemática el collage. Primero, hacia 1966 ó 1967, se trataba más bien de *décollage*, haciendo intervenir mucho el color; actualmente vuelve a practicarlo de manera continua, en sutiles obras, entre geométricas y orgánicas. Se trata de tiras de cartulina y trozos de periódicos y revistas, que dejan asomar notas de color, aunque lo fundamental sea, con estos papeles, rasgados, la configuración del espacio vacío.

Uno de los primeros investigadores es ahora LUGÁN (1929), que utiliza el sonido como valor plástico, que surge de los propios objetos. Su uso de los elementos más diversos —acero inoxidable, plásticos reflectantes, circuitos electrónicos, electroimanes, lámparas de neón, cintas magnéticas, etc.— no tiene ya verdaderamente sentido de collage, porque se halla muy lejos del propio concepto de pintura y de la superficie plana como soporte. Su ruptura hace intervenir decisivamente al espectador y transforma el arte plástico, al abrirlo a la música y al teatro.

* * *

No parece que sea posible prescindir ya del collage en la situación actual de la vanguardia. Aparte el hecho evidente de que collage y vanguardia han estado estrechamente vinculados desde principios de siglo, se trata ahora de que el rechazo del propio concepto de arte como algo decantado en *obra* abre la actividad creadora de manera total.

El *arte pobre*, por ejemplo, ha tenido entre nosotros un precoz iniciador en ANTONI LLENA, que inició en 1968 sus primeras *obres febles*, al tiempo que también Antoni Tàpies insertaba en sus cuadros materiales diversos con este carácter. Es evidente que tendencias como el *land art* o el *body art* pueden ser consideradas en este sentido: desde el embadurnamiento con pintura del cuerpo humano desnudo al acto de añadir en el paisaje elementos extraños a él. La poesía visual, de un Joan Brossa por ejemplo, ha dado también ejemplos de esta práctica a través del collage. A veces hay acciones muy claras, como los soldaditos *(soldats soldats)* que a partir de 1967 formarán parte importante del lenguaje de ANTONI MIRALDA (1942).

Pero, de todos modos, en esta fase de la vanguardia se pierde el carácter típico del collage, precisamente porque éste suponía la existencia de un soporte y un cierto cuerpo artístico básico, al cual se superponía un elemento extraño. Ahora, ya se trate de construcciones, acumulaciones, inserciones o simplemente *actos* artísticos, el concepto del cuadro y el de escultura han desaparecido de la vanguardia más rigurosa. Pero no podemos entender que ésta monopolice toda la *verdad* del hecho artístico, y por esta razón podemos considerar que el collage, en un sentido estricto, sigue ejerciendo casi ilimitadas posibilidades para la creación artística.

Escuela de Artes
Biblioteca

Nota

No he podido encontrar, ni al parecer existe, ningún trabajo monográfico anterior sobre el conjunto o parte del collage español. Para llevar a cabo éste he tenido que consultar sobre todo, catálogos, monografías y artículos sobre la obra de los diversos artistas —donde se pueden hallar alusiones dispersas sobre el tema—, y he acudido, cuando me ha sido posible, al examen de las propias obras.

Ilustraciones en color

1. Carl Spitzweg, *Mermelada de cerezas.* De «Los platos favoritos del antiguo farmacéutico y poeta-pintor Carl Spitzweg, escritos e ilustrados de propia mano», segunda mitad del siglo XIX. Collage 21,5 × 15,5 cm. Propiedad privada, Munich.
2. Pablo Picasso, *Bodegón con violín y frutas,* 1913. Collage y carbón sobre papel de 65 × 50 cm. Philadelphia Museum of Art. Colección A. E. Gallatin.
3. Georges Braque, *Vaso, botella y periódico,* 1913-1914. Collage y carbón sobre papel de 62,5 × 28,5 cm. Propiedad privada, Basilea.
4. Juan Gris, *La mesa,* 1914. Collage y carbón sobre papel de 59,5 × 44,5 cm. Philadelphia, Museum of Art. Colección A. E. Gallatin.
5. Carlo Carrà, *Bodegón con sifón,* 1914. 50 × 40 cm. Reproducido en *Lacerba* de 1/VII/1914, como Sintesi *circolare dei oggetti.* Colección Pedro Vallenilla Echeverría, Caracas (Venezuela).
6. Enrico Prampolini, *Béguinage,* 1914. Collage de 18 × 22 cm. Colección Alessandro Prampolini, Roma.
7. Francis Picabia, *Plumas,* 1921. Óleo y collage de 119 × 78 cm. Galería Schwarz, Milán.
8. Raoul Hausmann, *ABCD,* 1923. Collage de 39,5 × 26,8 cm. Propiedad del artista.
9. Kurt Schwitters (sin título), 1936-1937. *Assemblage* de 18 × 15 cm. Colección Dr. Paul Hänggi, Basilea.
10. Kurt Schwitters, *Cuadro Merz con Arco Iris,* 1939. *Assemblage* de 180 × 150 cm. Marlborough-Gerson Gallery, Nueva York.
11. Max Ernst, *Katharina ondulata,* 1920. Collage con gouache y lápiz sobre papel de 30 × 25 cm. Colección Sir Roland Penrose, Londres.
12. Joan Miró, *Composición,* 1933. Óleo y collage de 105 × 71 cm. Colección E. A. Bergman, Chicago.
13. Wilhelm Freddie, *Retrato de mi padre,* 1937. *Assemblage* de 61 × 79 centímetros. Propiedad del artista.
14. Joseph Cornell, *Hôtel de l'Europe-Olga Carini Aguzzi,* 1954. *Assemblage* de 43,1 × 35,5 cm. Colección Mrs. Aleanor Ward, Nueva York.
15. László Moholy-Nagy, *Equilibrio negro-rojo,* alrededor de 1922. Collage sobre papel de 57 × 48 cm. Colección Erna y Curt Burgauer, Küsnacht (Suiza).
16. Henri Matisse, *El duelo del rey,* 1952. Recorte a tijera. Musée National d'Art Moderne, París
17. Yves Klein, *La Rose du blue,* 1960. Esponjas y pigmento sobre madera de 199 × 153 cm. Colección Mme. Madeleine Everaert, Bruselas.

18. Mimmo Rotella, *Avviso*, 1960. *Décollage* de 55 × 46 cm. Galería Schwarz, Milán.
19. Wolf Vostell, *Coca-Cola*, 1961. *Décollage* en papel sobre placa de fibra dura, dos partes de 210 × 310 cm. Colección Ludwig, Colonia (Foto: Rheinisches Bildarchiv, Colonia).
20. Robert Rauschenberg, *Quote*, 1964. Óleo impresión de un tamiz sobre lienzo de 239 × 183 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.
21. Arman, *Quintette à corde*, 1963. Pintura y collage sobre madera de 315 × 154 cm. Colección Ph. Dotremont, Bruselas.
22. Tom Wesselmann, *Nude*, 1963. Colores acrílicos y placa de fibra dura, collage y objetos plásticos, de 214 × 271 centímetros. Colección Helga y Walther Lauff, Krefeld.
23. Martial Raysse, *Snack*, 1964. Collage, *assemblage* y escritura en neón de 215 × 130 cm. Colección Helga y Walther Lauff.
24. Joseph Beuys, *Cruz de fieltro partida con cuadro de polvo «Martha»*, 1960. Caja de cinc, óleo, fieltro y papel de 108 × 68 cm. Colección Ludwig, Colonia (Foto: Rheinisches Bildarchiv, Colonia).

Ilustraciones en blanco y negro

1. Collage japonés, siglo XII. Página del manuscrito de un tomo de poesías.
2. *Barómetro del amor* alrededor de 1845. Victoria and Albert Museum, Londres (Foto: Alan Vines, Londres).
3. Arte popular religioso, Wettersegen, Sur de Alemania, cerca de Reichenhall, siglo XVIII. Diámetro: 19 cm. Bayerisches National-Museum, Munich. Colección R. Kriss (Foto: Bayerisches National-Museum, Munich).
4. Postal francesa para el Día de Santa Catalina, alrededor de 1920. Collage.
5. *Jarrón con flores*, siglo XIX. Collage de sellos de 25,5 × 20 cm. Colección Mr. and Mrs. De Menil, Houston (Texas).
6. John Haberle, *Tiempo y Eternidad*, finales del siglo XIX. Pintura *trompe-l'oeil* de 35,5 × 25,5 cm. The New Britain Museum of American Art, New Britain (Connecticut).
7. Hans Christian Andersen, *Biombo*, 1873-1974. Collage. H. C. Andersen Hus, Odense (Dinamarca).
8. Pablo Picasso, *Guitarra*, 1913. Construcción con materiales. Extraviado.
9. Juan Gris, *Guitarra*, 1913. Oleo y collage 61 × 50 cm. Propiedad privada.
10. Georges Braque, *Bodegón con frutero y vaso*, 1912. Collage y carbón sobre papel de 62 × 44,5 cm. Propiedad privada, Francia (Foto: Galerie Louise Leiris, París).
11. Georges Braque, *Instrumento musical*, 1912-1913. Collage de 61 × 48 cm. Antes Colección G. D. Thompson.
12. Georges Braque, *Guitarra y programa de cine*, 1913. Collage y carbón sobre papel de 73 × 100 cm. Colección Pablo Picasso.
13. Juan Gris, *La cónsola de mármol*, 1914. Collage y óleo con espejo sobre lienzo 60 × 50 cm. Colección Mr. and Mrs. Arnold H. Maremont, Winnetka. (Illinois) (Foto: Rogi-André, París).
14. Juan Gris, *Ramo de rosas*, 1914. Collage de 55 × 46 cm. Antes colección Alice Toklas: propiedad privada, París (Foto: Galerie Louise Leiris, París).
15. Pablo Picasso, *Purgativo* o *Bodegón con Lacerba*, 1914. Collage con gouache y carbón, de 35 × 29 cm. Galerie Jeanne Bucher, París.
16. Louis Marcoussis, *Bodegón con tabaco Scaferlati*, 1914. Óleo y collage de 55 × 46 cm. Antes Colección A. Lefèvre, París.
17. Alfred Reth, *Le Petit Parisien*, 1916. Collage de 53 × 44 cm. Galerie Michel Boutin, París.
18. Diego Rivera, *Bodegón con botella*, 1914. Collage y gouache de 37 × 20 cm. Colección Jacques Doucourg, París.
19. Serge Férat, *Bodegón con Lacerba*, 1914. Óleo y collage de 54 × 65 cm. colección R. Roussot, París.

20. Sonia Delaunay-Terk, encuadernaciones de libros en collage, 1913. Propiedad del artista (Foto: Marc Vaux, París).
21. Fernand Léger, *Caballos en el pueblo*, 1915. Óleo y collage de 49 × 35 cm. Svensk-Franska-Konstgalleriet, Estocolmo (Foto: Galleria Louis Carré, París).
22. Marthe Donas, *Mujer contemplando un jarrón*, 1917. Collage. Expuesto en la Galería Sturm. Extraviado.
23. Emil Filla, *Bodegón Amsterdam*, 1915. Collage y gouache de 36 × 46 cm. Colección Paul Citroen, Wassenaar (Holanda) (Foto: J. Colomb Gérard, París).
24. David Kakabadzé (sin título), 1925. Cuadro con materiales. Publicado en *Art russe moderne*, de André Salmon, París, 1928.
25. Ismael de la Serna, *Bodegón con violín*, 1921. Óleo y collage de 33 × 45 cm. Colección Dr. Guy Dulon, Beauchamp Seine-et-Oise.
26. Otto Gutfreund, *Bodegón*, 1914. Collage y lápiz de 28,5 × 22,5 cm. Propiedad privada, Praga (Foto: F. Jézérsky, Praga).
27. Gösta Adrian Nilsson, llamado Gan, *La carta certificada*, 1921. Collage y acuarela. Propiedad del artista (Foto: Bertel Höder, Estocolmo).
28. Léon Tutundjian, collage con ilustración de las *Guerras de la Revolución*, 1925-1926. Collage y lápiz de 45,5 × 32,5 centímetros. Legado Herta Wescher.
29. Vilhelm Lundström, *Enrejado*, 1917. Cuadro con distintos materiales, metal y madera, de 127 × 61 cm. Colección Arte Danés Contemporáneo, Louisiana, y Humlebaek, Dinamarca (Foto: Jørn Freddie, Copenhague).
30. Umberto Boccioni, *Fusione di una testa e di una finestra*, 1912. Madera, vidrio, yeso y cabellera. Extraviado.
31. Gino Severini, *Bailarina*, 1913. Óleo y lentejuelas. Diámetro: 35 cm. Propiedad privada (Foto: Marc Vaux, París).
32. Giacomo Balla, *Collage para Marinetti*, 1915. Collage y tinta china sobre lienzo de 159 × 70 cm. Colección Mr. and Mrs. Harry Lewis Winston, Birmingham (Michigan) (Foto: Lewis Gilcrest, Birmingham).
33. Carlo Carrà, *La persecución*, 1914. Collage y colores al temple, de 39 × 68 cm. Colección Gianni Mattioli, Milán (Foto: Gian Sinigaglia, Milán).
34. Gino Severini, *Homenaje a mi padre*, 1912. Collage de 50 × 70 cm. Galería Blu, Milán (Foto: Yves Hervochon, París).
35. Giacomo Balla, *Paisaje geométrico*, 1915. Collage con papel de color de 19 × 26,5 cm. Legado del artista (Foto: De Antonis, Roma).
36. Rougena Zadkowa (sin título), alrededor de 1913. Collage de papel de color y de estaño de 23 × 29 cm. Colección R. Stanislawski, Varsovia (Foto: Stefan Baptuszewski).
37. Carlo Carrà, *Manifestazione Interventista* (originariamente, *Fiesta patriótica*), 1914. Colores al temple y collage de 38 × 30 cm. Colección Gianni Mattioli, Milán (Foto: Clari, Milán).
38. Enrico Prampolini, *Ritmos en el espacio*, 1913. Collage y gouache sobre cartón de 48 × 31 cm. Legado del artista (Foto: Savia Oscar, Roma).
39. Ardengo Soffici, *Bodegón de la sandía*, 1915. Collage. Extraviado.
40. Mario Sironi, *La mujer del pescador*, 1916. Collage y color al temple de 97 × 73 cm. Propiedad privada, Milán (Foto: Galería del Milione, Milán).
41. Mario Nannini, *Dos peatones*, 1916. Collage, impresos y telas de 37 × 50 cm. Colección Dr. Vittorio Frascione, Florencia.
42. P. M. Bardi, *Tavoli degli orrori*, 1931. Montaje con motivo de una exposición del grupo «Arquitectura Nacional» en Roma.
43. Giuseppe Terragni, mural en fotomontaje para la «Exposición de la Revolución Fascista» en el X Aniversario de la Marcha sobre Roma, 1932. Palazzo Venezia, Roma.
44. Ottone Rosai, *Dinamismo del Bar San Marco*, 1913-1914. Óleo y collage sobre lienzo de 62 × 50 cm. Propiedad privada, Florencia.
45. Antonio Marasco, *Bodegón con jarro*, 1917. Collage y color al temple sobre cartón de 35 × 27 cm. Colección Mrs. Mary Neury, Ginebra.

46. Farfa, *Soubrette*, 1927. Collage de 45 × 61 cm. Galería Schwarz, Milán (Foto: Galería Schwarz, Milán).
47. Ivo Pannaggi y Virgilio Paladini, cartel-collage con traje para el *Ballet mecánico futurista*, de Pannaggi, 1922. Casa d'Arte, Roma.
48. Paul Busch, *El bailarín*, 1921. Collage-dibujo de 40 × 28 cm. Propiedad privada Berlín.
49. Nikolai Diulgherov, *Composición-espacio-fuerza*, alrededor de 1927-1928. Collage y color al temple de 30 × 21,5 cm. Colección Pino Falco, Turín.
50. Nell Walden, *Composición abstracta*, 1924. Proyecto de collage para un mosaico en el Museo Ermler, de Berlín, de 20 × 16 cm. Legado de la artista.
51. Varvara Stepanova, cubierta-collage para una colección de *Poemas Zaum* escritos sobre un papel de periódico, alrededor de 1919. Colección L. Kassák, Budapest.
52. N. Granowsky, cubierta-collage para *Ledentu le Phare*, de Iliazd, París, 1922.
53. Aleksandra Exter, *Bodegón*, 1913. Collage. Reproducido en Aleksandra Exter, de I. Tugendhold, Moscú, 1922.
54. Ljubov Popova, *Bodegón italiano*, 1914. Óleo y collage de 84 × 49 cm. Museo Tretiakov, Moscú.
55. Aleksandr Sacharov, collage para la ópera *Turandot*, de Busoni, 1917. Legado del artista.
56. Natalia Gontscharova, diseño de trajes en collage para el auto sacramental *Liturgia*, 1915.
57. Mijail Andreenko, diseño para un cortinaje de teatro, 1925. Collage y color al temple sobre cartón de 25 × 35 cm. Colección Eckhard Neumann, Frankfurt (Foto: Werner A. Kilian, Wiesbaden).
58. Kasimir Malevitch, *Bodegón con Mona Lisa*, 1913. Óleo y collage de 62 × 49 cm. Propiedad privada, Leningrado (Foto: Karel Kuklik, Praga).
59. Vladimir E. Tatlin, *La botella*, alrededor de 1913. Relieve-pictórico. Extraviado, probablemente destruido.
60. Ivan Puni, *Silla y zapato*, 1914. Collage. Destruido
61. Mijail Larionov, *El fumador, 1912*. Montaje de 73 × 23 cm. Museo del Siglo XX, Viena.
62. Paul Mansourov, collage con distintos materiales, con una mariposa, de 28 × 16 cm., 1922. Destruido.
63. Marc Chagall, *Collage*, 1921. Papel y gouache sobre papel de 34 × 28 cm. Colección Ida Meyer-Chagall, Basilea.
64. David Sterenberg, portada-collage para el n.° 1 de la revista *IZO* (El Arte Plástico), Petrogrado, 1919.
65. Natan Altman, cartel de propaganda en collage, 1923. Reproducido en la revista *Pásmo*, 1924.
66. Aleksandr Rodtschenko, *Otra taza de té*, 1923. Fotomontaje para el libro de Maiakovsky, *Sobre Esto*.
67. Georgij Jakulov, decoración del «Café Pittoresque» de Moscú, 1916-1917. Reproducido en *Art russe Moderne*, de André Salmon, París, 1928.
68. Aleksandr Rodtschenko, *Yo mantengo el equilibrio*, 1923. Montaje fotográfico para el libro de Maiakovsky, *Sobre Esto*.
69. El Lissitzky, *Tatlin trabajando*, alrededor de 1924. Dibujo-acuarela en fotomontaje de 29,2 × 22,5 cm. Colección Estorick, Londres.
70. Gustav Kluzis, *Cartel deportivo*, 1923. Fotomontaje.
71. S. Sjenkin, *Cartel sobre la construcción de carreteras*. Fotomontaje exhibido en la Exposición «Fotomontaje», Antiguo Museo de Artes y Oficios de Berlín, del 25/IV/1931 al 31/V/1931.
72. S. Friedland, *La prensa venal*, alrededor de 1924. Collage y montaje fotográfico. Del libro de Roh-Tschichold, *Foto-Auge*, Stuttgart, 1929.
73. A. Shitomirski, *Este sargento lleva a Alemania a la catástrofe*, 1941. Fotomontaje.
74. Jean Crotti, *Retrato «a la medida» de Marcel Duchamp*, 1915. Escultura hecha con materiales dadaístas (alambre, ojos de porcelana, etcétera), de unos 40 × 25 cm. Antigua Colección Walter Arensberg. Destruido en 1921.
75. Marcel Duchamp, *Obligación del Casino de Montecarlo*, 1924. Collage de 31,5 × 19,5 cm. The Museum of Modern

Art, Nueva York (Foto: Soichi Sunami Nueva York).
76. Otto van Rees, *Adya, 1915. Collage* de papel y tela. Exhibido en la Galerie Tanner, Zurich, 1915.
77. Hans Arp. *Construcción con cuadrados y curvas,* 1915. Collage de cartón de 14,5 × 21,5 cm. Colección Marguerite Arp-Hagenbach, Basilea (Foto: Dietrich Widmer, Basilea).
78. Man Ray, *Con qué se escribe un verso,* 1923. Cuadro con distintos materiales de 40 × 30 cm. Propiedad del artista.
79. Christian Schad, *Schadographie 29a (Variante),* 1960. Fotograma con Collage de 17,5 ×12,5 cm. Propiedad del artista.
80. Marcel Janco, *Le Poilu,* 1924. Óleo y collage de 69 × 49 cm. Galería Schwarz, Milán (Foto: Bacci, Milán).
81. Raoul Hausmann, *Dada vence,* 1920. Collage (Foto: Schuch, Berlín). Extraviado.
82. Hannah Höch, *Collages,* 1925. 25,5 × 24,5 cm. Galería Nierendorf, Berlín.
83. George Grosz, collage y acuarela sacado del álbum, *Con pincel y tijera,* Editorial Malik, Berlín, 1922.
84. George Grosz-John Heartfield, *Dada-merica,* 1919. Fotomontaje de 26 × 19 cm. Colección Paul Citroen, Wassenaar (Foto: J. Colomb-Gérard, París).
85. Paul Citroen, *Metrópolis,* 1923. Fotocollage de 80 × 50 cm. (Foto: Luc Joubert, París). Extraviado.
86. Hannah Höch, *Sección practicada con el cuchillo de cocina...,* 1919. Collage de 114 × 90 cm. Galería Nacional, Berlín.
87. Otto Dix, *Calle de Praga,* 1920. Óleo y collage de 101 × 81 cm. Propiedad privada, Düsseldorf (Foto: Gnilka, Berlín)
88. Kurt Schwitters, *Cuadro Merz 14,6 Nada,* 1921. Collage de 15,5 × 11,5 cm. Colección Herbert and Nannette Rothschild, Nueva York (Foto: Oliver Baker, Nueva York.
89. Kurt Schwitters. *Merz 26,48 Berlín,* 1926. Collage de 11,5 × 8,5 cm. Galerie Berggruen, París.
90. Theo van Doesburg, *Retrato de la Señora van Doesburg,* alrededor de 1922. Fotocollage de 50,3 × 39,9 cm. Universidad de Leiden, Gabinete de grabados en cobre (Foto: Prentenkabinet Rijksuniversiteit, Leiden).
91. Paul Joostens, *La javanesa,* alrededor de 1924. Collage con distintos materiales de 35 × 25 cm. Colección Jean Petithory, París.
92. Kurt Schwitters, *Young-Plan,* 1929. Collage. Colección Herbert and Nannette Rothschild, Nueva York (Foto: John D. Schiff, Nueva York).
93. Suzanne Duchamp, *Multiplicación, destruido y realizado de nuevo,* 1918-1919. Collage. Legado de la artista.
94. Francis Picabia, *Tableau Rastadada* (Felicitación de Navidad a Hans Arp y Max Ernst), 1920. Fotomontaje. Antigua colección Tzara (Foto: J. C. Simonot, Brévannes).
95. Francis Picabia, *Flirt,* alrededor de 1922. Óleo y collage de 92 × 73 cm. Colección Mme. Collinet, París (Foto: Ivan Bettex, Pully [Suiza]).
96. Louis Aragon, *Retrato de Jacques Vaché,* 1921. Collage de 25 × 19 cm. Exhibido en la Exposición «Dada», Düsseldorf, 1958.
97. Kurt Seligmann, *La feria,* 1928. Collage con distintos materiales. Legado del artista (Foto: Marc Vaux, París).
98. Johannes Baargeld, *Tenia antropófila* 1919. *Assemblage.* Reproducido en *Die Schammade,* 1920.
99. Arthur G. Dove, *Piel de mono* 1926. Collage de 43 × 30,5 cm. The Art Institute of Chicago, colección Alfred Stieglitz (Foto: The Art Institute of Chicago).
100. Max Ernst, *La matanza de los Inocentes,* 1920-1921. Fotomontaje con gouache y tinta china de 21 × 29,5 cm. Colección Mme. Collinet, París.
101. Max Ernst, *Paisaje invernal: gaseado,* 1921. Collage con colores al temple y lápiz sobre papel de 15,5 × 20,5 cm. Colección Marguerite Arp-Hagenbach, Basilea.
102. Alica Halicka, *Bougival,* 1923. Collage con distintos materiales de

61 × 50 cm. Propiedad privada, París (Foto: Marc Vaux, París).
103. Aldo Fiozzi, *Valores abstractos del Individuo Y,* 1920. Collage con distintos materiales. Reproducido en la revista *Bleu,* agosto/septiembre de 1920.
104. Hindrich Styrsky y Toyen, *Cómo encontré a Livingstone,* 1924. Collage de la serie *Stekovaci Cabinet* de 53 × 50 cm. Colección privada, Checoslovaquia.
105. George Voskovec, *Sifón de la siesta colonial,* 1925. Collage turístico de 75 × 40 cm. Extraviado.
106. Max Ernst, *El cartero Cheval,* 1929-1930. Collage en cartón de 64 × 48 cm. Colección Peggy Guggenheim, Venecia.
107. Pablo Picasso, *Figure,* 1935. Escultura de distintos materiales de 63 cm. de altura. Legado del artista.
108. André Masson, *Ludion,* 1937. Collage con distintos materiales de 34 ×16,5 cm. Propiedad privada (Foto: Galerie Louise Leiris, París).
109. Pablo Picasso, *Construcción con guante,* 1930. Relieve con distintos materiales de 27 × 35,5 cm. Legado del artista.
110. André Masson, *Cantante callejera,* 1941. Collage y dibujo al pastel de 59,5 × 44,5 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York (Foto: Adolph Studly, Nueva York.)
111. Joan Miró, *Bailarina española,* 1928. Relieve con distintos materiales de 104 × 67 cm. Colección Mr. and Mrs. Morton G. Neumann, Chicago.
112. Joan Miró *Collage,* 1930. Antigua Colección A. Lefèvre (Foto: Marc Vaux París).
113. Yves Tanguy, *Vine como lo prometí, Adieu,* 1926. Collage de 100 × 73 cm. Colección Raymond Queneau, París (Foto: Marc Vaux, París).
114. *Le Cadavre exquis* 1928. Collage de Breton, Morise, J. y P. Naville, Péret, Prévert y Tanguy de 29 × 33 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York (Foto: Soichi Sunami, Nueva York).
115. René Magritte, *Las sabrosas raíces,* 1926. Collage y gouache de 39 × 55 cm. Colección Mrs. Henry Epstein, Nueva York (Foto: Paul Bijtebier, Bruselas).
116. Salvador Dalí, *Los remordimientos de la conciencia,* 1930. Óleo y collage de 42 × 66 cm. Colección Mr. and Mrs. A. Reynold Morse, Cleveland (Ohio).
117. Yves Tanguy, *Fantomas,* alrededor de 1925. Óleo y collage de 50 × 150 cm. Galería Pierre Matisse, Nueva York (Foto: N. Mandel, París).
118. Victor Brauner, *Retrato comestible,* 1938. Collage con distintos materiales de 72 × 60 cm. Galerie Le Point Cardinal, París (Foto: Jacqueline Hyde, París).
119. Valentine Hugo, *Retrato de Rimbaud,* 1933. Óleo y collage de 100 × 75 cm. Colección Mme. Renée Laporte, París.
120. Maurice Henry, *Emboscada,* 1935. Collage-poema y texto de 27 × 20 cm. Propiedad del artista (Foto: Yves Hervochon, París).
121. Camile Bryen, *Montage sociale du montage du coup,* 1938. Collage de 30,5 × 24 cm. Propiedad del artista.
122. E. L. T. Mesens, *Sólo pienso en Usted,* 1926. Collage y rayograma de 30 × 24 cm. Propiedad del artista.
123. Paul Eluard, *La noche veneciana,* 1934. Fotomontaje. Colección Valentine Hugo.
124. Max Ernst, proyecto de decorado para *Ubu enchaîné,* de Jarry, 1937. Collage y tiza de color de 24 × 33 cm. Galerie Berggruen, París (Foto: Cauvin, París).
125. Max Ernst, *Ligereza,* 1931. Collage de 65 × 51 cm. Colección Goldfinger, Londres (Foto: Brompton Studios, Londres).
126. Hans Bellmer, *Restos del bolsillo del abrigo de Gasahl Gaboya,* 1938. Dibujo-collage de 20,5 × 14,5 cm. Colección Jean Brun, Dijon (Foto: Yves Hervochon, París).
127. André Masson, *Maniquí.* Exhibido en la «Exposición Internacional del Surrealismo», Galerie des Beaux-Arts, París, 1938.

128. Salvador Dalí *Taxi con lluvia* (detalle). Exhibido en la «Exposición Internacional del Surrealismo», Galerie des Beaux-Arts, París, 1939.
129. Joan Miró, *Figura*, 1931. Escultura de materiales diversos. Reproducido en *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, 1931.
130. Henry Heerup, *Modelo con desperdicios*, alrededor de 1937. *Assemblage*-relieve de 41 × 31 cm. Colección R. Winther, Copenhague.
131. Gala Eluard, *Objeto surrealista con función simbólica*. Reproducido en *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, 1931.
132. Georges Hugnet, página de *La Septième Face du Dé*. Edition Jeanne Bucher, París, 1936. Poema-collage.
133. Kurt Seligmann, *Los animales surrealistas*, 1938. Fotomontaje. Reproducido en *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, París, 1938. (Foto: Bibliothèque Nationale, París).
134. Karel Teige, *Josefiné*, 1939. Fotomontaje de 30 × 26 cm. Propiedad privada, Lugano (Foto: Illek y Alex. Paul, Praga).
135. Zdeněk Rykr, *Collage entre cristales*, 1936. *Assemblage* de 41,5 × 28,5 cm. Museum der Geschichte und Geographie, Ghotéboř (Foto: Karel Kuklik, Praga).
136. Toyen, *Ley de la Naturaleza*, 1946. Collage de 195 × 56 cm. Colección Robert Altman, París.
137. Wilhelm Freddie, *Nocturne*, 1933. Collage de 48 × 59 cm. Propiedad del artista.
138. Ben Nicholson, *Le Petit Provençal*, 1933. Óleo y collage de 48,5 × 43 cm. Colección J. y G. Guggenheim, Zurich.
139. John Piper, *Composición abstracta*, 1936. Pluma, tinta china, acuarela y collage de 35,5 × 44 cm. Marlborough Gallery, Londres (Foto: Marlborough Fine Art. Ltd., Londres).
140. Paire Nash, *Retrato de Lunar Hornet*. Collage. Reproducido en *Axis* n.º 8, 1937.
141. Jacques-Bernard Brunius, *Ad nauseum*, 1944. Collage. Reproducido en *Free Unions*, Londres, 1946.
142. Robert Baxter, *Perspectiva de pájaro*, 1937. Collage. Propiedad del artista.
143. Eileen Agar, *Mujer leyendo*, 1936. Collage de 32 × 23 cm. Brook Street Gallery, Londres.
144. Conroy Maddox, *Incertidumbre del día*, 1940. Fotomontaje de 15 × 20 centímetros. Propiedad del artista.
145. Lawrence Vail, *Biombo-collage*, (detalle, parte central), 1940. Collage de 156 × 164 cm. Colección Peggy Guggenheim, Venecia.
146. Joseph Cornell, *Pavillon* (*Equipo para producir pompas de jabón*), 1953. *Assemblage* de 48 × 30 × 17 cm. Colección Herbert Ferber, Nueva York.
147. Serge Brignoni, *Eclosión de las madréporas estrelladas*, 1938. Collage sobre fotografía de 18 × 20 cm. Legado Herta Wescher (Foto: Yves Hervochon, París).
148. Raoul Ubac, *La lucha de Pentesilea*, 1937. Fotocollage. Propiedad del artista.
149. Robert Michel, *Mann-es-mann-Bild*, 1918-1919. Collage de 66,5 × 55 cm. Propiedad del artista.
150. Lajos Kassák (sin título), 1921. Collage de 39 × 31 cm. Colección Galerie Denise René.
151. Johannes Molzahn, *Nuevos países*, 1920. Óleo y collage. Propiedad privada.
152. László Moholy-Nagy, *Perpe* 1920. Collage y acuarela. París.
153. Adolf Hölzel, *Oración de los niños*, 1916. Collage de 50 × 40 cm. Colección Artística Pelikan, Hannover.
154. Johannes Itten, (sin título), 1917. Collage de papel de estaño, crespón, papel de seda y tinta china, de 25,5 × 20,5 cm. Legado del artista.
155. Herbert Bayer, *El cinco*, de 1922. Gouache y collage de unos 55 × 45 cm. Propiedad del artista.
156. Willi Baumeister, *Jugador de tenis*, 1927. Dibujo fotográfico de 39 × 28,5 cm. Propiedad privada (Foto: Schubert, Stuttgart).
157. Oskar Schlemmer, fotomontaje de una figura del *Ballet Triádico*, alrededor de 1922.

158. Paul Klee, *País destruido*, 1934. Óleo y collage de 39 × 30,5 cm. Antigua Colección G. David Thompson.
159. Walter Peterhans, *Bodegón Grunewald*, 1932. Collage de diversos materiales fotográficos.
160. László Moholy-Nagy, *Mi nombre es Liebre, 1927*. Fotomontaje. Colección Sybil Moholy-Nagy.
161. Friedrich Vordemberge-Gildewart, (sin título), 1928. Collage y fotomontaje n.º 7 de 40,2 × 28,8 cm. Legado Vordemberge-Gildewart, Stuttgart.
162. Herbert Bayer, *Ciudadano solitario*, 1932. Fotomontaje de unos 40 × 35 cm.
163. Joaquín Torres-García, *Construcción de madera con botella*, 1931. Relieve de 49 × 41 cm. Propiedad privada, Montevideo (Foto: Alfredo Testoni).
164. Max Burchartz, collage para el Aniversario del Club Masculino «Zylinder» 1928.
165. Ladislav Sutnar, portada para la revista *Zijeme*, 1931. Fotomontaje.
166. Umbo (Otto Umbehr), *Retrato de Egon Erwin Kisch* (*El reportero que corre*). 1926. Fotomontaje. Colección Paul Citroen, Wassenaar (Foto: J. Colomb-Gérard, París).
167. Jan Tschichold, anuncio cinematográfico para el film *La mujer sin nombre*, 1928.
168. John Heartfield, cartel denominado *Bajo el signo de la racionalización*, 1927. Fotomontaje.
169. Mieczyslaw Szczuka, *Programa constructivo de Kemal Pascha*, 1924. Fotomontaje.
170. John Heartfield, portada del libro de Kurt Tucholsky — John Heartfield, *Deutschland, Deutschland über alles*, Editorial Neuer Deustcher, Berlín, 1929.
171. Mieczyslaw Berman, *Las dimensiones de la cabeza*, 1944. Collage y fotomontaje.
172. César Domela, *Museos de Berlín*. Fotomontaje exhibido en la Exposición «Fotomontaje», Antiguo Museo de Artes y Oficios de Berlín, del 25/IV/1931 al 31/V/1931.
173. Cartel de Flachslander para la ópera de Krének, *Johnny spielt auf*, 1927. Archivo de la Biblioteca Nacional Austriaca, Viena.
174. Suzy Frelinghuysen, *Torero bebiendo*, 1942. Óleo y collage sobre madera de 114 × 84 cm. Philadelphia Museum of Art (Foto: Armistudios, Filadelfia).
175. Adolf Fleischmann (sin título), 1957. Collage (papeles rasgados) de 63,5 × 48 cm. Galería Estatal, Stuttgart (Foto: Dieter Geissler, Stuttgart).
176. Robert Motherwell, *El caballete*, alrededor de 1951. Propiedad privada (Foto: Peter A. Juley, Nueva York).
177. Hans Richter, *Stalingrado, Victoria en el Este* (detalle), 1943-1944. Óleo y collage de 80 × 550 cm (medidas totales). Propiedad del artista.
178. William Baziotes, *El viajero drogado en globo*, 1942-1943. Collage 46 × 61 cm. The Baltimore Museum of Art.
179. Ad Reinhardt, *Periódicos*, 1939. Collage de 23 × 28 cm. Propiedad del artista.
180. Alberto Magnelli (sin título), 1937. Collage con diversos materiales (Foto: Marc Vaux, París). Destruido.
181. Jean Dubuffet, *La leyenda de la estepa, 1961*. Óleo sobre lienzo de 114,5 × 146 cm. Colección Ludwig, Colonia (Foto: Rheinisches Bildarchiv, Colonia).
182. Alberto Burri, *Sacco*, 1956. Tela de saco rasgado de 150 × 250 cm. (Foto: Oscar Savio, Roma).
183. Manolo Millares, *Humboldt en el Orinoco*, 1968. Tela de saco coloreada de 150 × 250 cm. (Foto: Galerie Buchholz, Munich).
184. Antoni Tàpies, *Relieve gris*, 1953. Lienzo de 150 × 217 cm. (Foto: Rheinisches Bildarchiv, Colonia).
185. Robert Rauschenberg, *Canyon*, 1959. *Combine painting* de 150 × 130 cm.
186. Arman, *Powerstate* (detalle), 1964. *Assemblage* de 122 × 97 cm. (Foto: Galería Bischofsberger, Zurich).
187. Daniel Spoerri, *La mesa de Roberto*, 1961. Placa de madera con objetos montados de 200 × 50 cm. Colección Ludwig, Colonia (Foto: Rheinisches Bildarchiv, Colonia).

188. Richard Hamilton, *Fashionplate (Cosmetic Study III)*, 1969. Collage, acrílico, cosmética sobre papel de lito, de 100 × 70 cm. Colección Eric Franck, Suiza.
189. Joe Tilson, *9 elementos*, 1963. Diversos materiales y acrílico sobre relieve de madera de 259,2 × 180,8 cm. (Foto: Marlborough Fine Art Ltd., Londres).
190. Larry Rivers, *Dutch Masters and Cigars*, 1964. Óleo y collage sobre lienzo montado sobre una caja, de 249 × 176,5 × 30,5 cm. Propiedad privada, Nueva York.
191. Martial Raysse, *Pintura sencilla y tranquila*, 1965. Foto sobre cartón, óleo sobre lienzo, plástico, flores artificiales, de 130 × 195 cm. Colección Ludwig, Colonia (Foto: Rheinisches Bildarchiv, Colonia).
192. Allen Jones, *Zapato*, 1964. *Combine painting* de 27 × 20 × 8 cm. Colección Galería Bischofsberger, Zurich (Foto: Studio Drive, Zurich).
193. Jasper Johns, *Edingsville*, 1965. Óleo sobre lienzo con objeto, de 173 × 311 cm. Colección Ludwig, Colonia (Foto: Rheinisches Bildarchiv, Colonia).
194. James Rosenquist, *Arco Iris, 1961*. Óleo sobre lienzo, madera y cristal, de 121,5 × 153 cm. Colección Ludwig, Colonia (Foto: Rheinisches Bildarchiv, Colonia).
195. Edward Kienholz, *La noche de las noches*, 1961. Cinc, viruta de acero y estuco, de 77 × 74 × 20 cm. Colección Ludwig, Colonia (Foto: Ann Münchow, Aachen).
196. Horst Egon Kalinowski, *Caisson*, 1969. Piel de 60 × 111 × 13 cm. (Foto: Archivo del Artista).
197. Jim Dine, *Five Feet of Colorful Tools, 1962*. Óleo sobre lienzo con herramientas, de 141,2 × 152,9 × 11 cm. (Foto: Günther Kühnel, Nuremberg).
198. Michelangelo Pistoletto, *Corteo*, 1965. Figuras sobre una placa de acero reflectante, de 120 × 220 cm. (Foto: Galería Sperone, Turín).
199. Ursula, *Hablando de la caja de Pandora*, 1966. Óleo sobre madera, *assemblage*. Colección Wolfgang Hahn, Colonia.
200. Louise Nevelson, *Tiempo real*, 1926. *Assemblage* de madera y bronceado en oro, de 325 × 326 cm. Colección Ludwig, Colonia (Foto: Rheinisches Bildarchiv, Colonia).
201. Joseph Beuys, *Buscador (Caza de ciervos)*, 1963. Caja de cinc vitrificada, óleo sobre papel, de 64 × 87 × 41 cm. Colección Ludwig, Colonia (Foto: Ann Münchow, Aachen).
202. Franz Erhard Walther, *Gran grupo*, 1962. Conjunto de capas y empaquetamientos (Foto: Timm Rautert).
203. Peter Roehr, sin título, (FO-107), 1965. Papel en material sintético de 51 × 49 cm. Colección Jürgen Bode, Frankfurt (Foto: Heiko Bracht, Frankfurt).

Indice onomástico

A

Abril, Manuel, 246
Agar, Eilen, 187, *188*, 189; fig. 143
Albers, Josef, *199*
Alcaín, Alfredo, *252*; fig. 225
Aleichem, Scholem, 82
Altman, Natan, 79, *81*; fig. 65
Andersen, Hans Christian, *18*, 191; fig. 7
Andreenko, Mijail, *87*; fig. 57
Annenkov, Yurij, *80*, 81
Anzo, *253*
Apollinaire, Guillaume, 29, 31, 45, 47, 100, 137, 141, 142, 168
Aragon, Louis, 9, 128, 129, 130, 133, *134*, 148, 156, *157*, 158, 162; fig. 96
Archipenko, Aleksandr, *33*, 34, 36, *44*, 61, 85, 120
Arenas, Braulio, 192
Arensberg, Walter, 98, 138
Argimon, Daniel, *251*
Arman (Armand Fernández), *233*; *fig.* 186; 186; ils, 21
Armengol, Rafael, *252*
d'Arnsheim, Olénine, 69
Arp, Hans, 32, 40, 63, 68, 88, 89, 100, *101*, 102, 103 104, 105, 106, 107, 108, 113, 114, 116, 120, 125, 127, 128, 132, 134, 149, 153, 156, 160, 168, 171, 187, 189, 206, 207, 221; fig. 77
Asselev, Nikolai Nikolaievitch, 67
Auric, Georges, 106

B

Beader, Johannes, 110, *111*, 112, 113, 141
Baargeld, Johannes (Alfred Grünwald), 127, 128, *130*; fig. 98
Baj, Enrico, *240*
Ball, Hugo, 68, 71, 100, 102, 103, 108
Balla Giacomo, 43, 44, *51*, 52, 53, 57, 73; figs. 32, 35
Banting, John, *189*
Bardi, P. M., 58; fig. 42
Barnes, A., 227
Barta, 196
Bauer, Rudolf, 63
Baumeister, Willy, 54, *204*, 205, 211; figura 156
Baxter, Robert, *189*; fig. 142
Bayer, Herbert, *200*, 201, 203, 216; figs. 155/162
Baziotes, William, *224*, 225; fig. 178
Beader, Johannes, 110, *111*, 112, 113, 141 127, 128, *130*; fig. 98
Beardsley, Aubrey, 19
Beggarstaff Brothers, 19, 21
Behne, Adolf, 110
Belmer, Hans, 171, *172*, 173; fig. 126
Benes, V., 38
Bergmann-Michel, Ella, 193, *194*
Beringer, 119
Berlewi, Henryk, *211*, 212, 217
Berman, Mieczyslaw, *218*; fig. 171
Bettencourt, 14

Beuys, Joseph, *241*; fig. 201, il. 24
Biebl, 141, 179
Biedermann, 221
Bille, Ejler, 182
Billy, André, 31
Birot, Pierre-Albert, 106
Bjerke-Petersen, W., 182, 187
Blum, René, 227
Blumenfeld, Erwin, 118
Boccioni, Umberto, 38, *43*, 44, 45, 47, 48, 52, 53, 54, 56, 73, 95, 102; fig. 30
Boguslavskaia, Xenia, *77*, 78, 79
Boix, Manuel, *252*
Bolotovsky, Ylya, *222*
Bonnard, Pierre, 19
Borisoglebsky, M., 92
Bortnik, Aleksandr, 196
Bourdelle, Antoine, 38
Bragaglia, Anton Giulio, 57
Brancusi, Constantin, 45, 187
Braque, Georges, 9, *23*, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 34, 38, 39, 44, 45, 48, 54, 57, 60, 73, 74, 100, 145, 154, 156, 184, 211, 221; figs. 10, 11, 12; il. 3
Brauner, Victor, *174*, 175, 184; fig. 118
Breton, André, 128, 130, 133, 134, 145, 146, 148, 151, 153, 155, 160, 162, 163, 165, 166, 170, 173, 174, 180, 187, 188, 190, 224; fig. 114
Breton, Jacqueline Camba, 170
Brignoni, Serge, *167*, 168; fig. 147
Brik, Lili, 85, 91
Bronstein, Max (Ardon), 199
Brossa, Joan, 10, 255
Browne, Byron, *222*
Brucz, Stanislaw, 212
Bruff, Goldborough, 17
Bruni, L., 78
Brunius, Jacques-Bernard, *190*; fig. 141
Bryen, Camille, *168*, 175; fig. 121
Bucaille, Max, *163*, 164
Buchet, Gustave, 106
Buchheister, Carl, 210
Buñuel, Alfonso, *245*
Buñuel, Luis, 154, 155, 190
Burchard, Otto, 116
Burchartz, Max, *212*; fig. 164
Burljuk, Vladimir, 67, 68
Burra, Edward, *184*
Burri, Alberto, *229*, 233; fig. 182
Busch, Paul, *64*; fig. 48
Buscher, Alma, 201
Busoni, Ferruccio, 71
Buzzi, 102

C

Caballero, José, 245; fig. 207
Cáceres, Jorge, 192
Cahn, Gustave, 45
Caillaux, 32
Calder, Alexander, 221
Calmette, 32
Cangiullo, F., 48, 100
Canis, J., 212
Carrogar, Rafael, *253*; fig. 226
Cantarelli, 137, 138
Canudo, 32
Capek, Josef, 38
Cardona Torrandell, *251*
Carlsund, Otto, 37
Carrà, Carlo, 43, 45, 46, *48*, 50, 55, 74, 154; fig. 33, 37; il. 5
Carrington, Leonore, 163
Casella, Alfredo, 106
Castillo, Jorge, *253*
Cendrars, Blaise, 32, 35
César (César Baldaccini), *233*
Cézanne, Paul, 54, 55, 72, 206
Chagall, Marc, 33, 79, *82*, 100, 224, figura 63
Chamberlain, John, *235*
Chaplin, Charlie, 118, 217
Char, René, 165
Charchoune, Serge, 132
Charcot, Dr., 189
Chenal, Marthe, 133
Chesterton, G. K., 88, 178
Chillida, Eduardo, 250, *254*; fig. 231
Chlebnikov, Viktor, *67*, 68, 75, 78
Christo (Christo Javachev), 233
Christy, Louis, 170
Ciacelli, Arturo, 138
Citroen, Hans, *117*
Citroen, Paul, *118*, 223; fig. 85
Clair, René, 155, 190
Cillero, *252*
Claudel, Paul, 88
Clavé, Antoni, *252*; fig. 223
Cocteau, Jean, 133
Constable, John, 149
Conti, Primo, *55*, 56
Conti, Primo, *55*, *56*
Cornell, Joseph, *191*; fig. 146; il. 14

Costa, Tur, *254*; fig. 232
Covert, John R., 138, 139
Cravan, Arthur, 46
Crevel, René, 137, 165
Cristòfol, Leandre, *244*, 245; fig. 205
Crotti, Jean, 97, 130, 131, 132; fig. 74
Crotti, Suzanne, 130
Cuixart, Modest, *247*, 249; fig. 211
Cuttoli, Mme., 166, 167
Czizek, 198

D

Daguerre, Jacques-Mandé, 135
Dahmen, Karl Fred, *240*
Dalí, Gala. *Véase* Eduard, Gala
Dalí, Salvador, *154*, 155, 156, 160, 162, 163, 165, 171, 173, 183, 184, 187, 224, 243, 250; figs. 116, 128
Dalmau, 244
Dámaso, Pepe, *252*
Dante, Alighieri, 51
Daszewsky, Wladyslaw, *218*
Davis, Stuart, *139*, 140
De Chirico, Giorgio, 50, 57, 111, 115, 127, 134, 146, 151, 154, 156, 158, 160, 174, 175, 187
Defosse, 106
Delaunay, Robert, 31, 32, 33, 40, 73, 100, 124, 181
Delaunay-Terk, Sonia, *31*, 32, 98, 136; fig. 20
Del Valle, Adriano, *245*
Depero, Fortunato, *52*, 57
Derain, André, *30*, 38
Derp, Clothilde von, 70, 71
Deschamps, Gérard, 233
Desnos, Robert, 146, 157
Dexel, Walter, *206*, 207, 208, 209
Diaghilev, Serge de, 33, 52, 53, 70, 88, 165
Dieckmann, Erich, 199
Diller, Burgoyne, *222*, 223
Dine, Jim, *237*; *fig.* 197
Diulgherov, Nikolai, *60*; fig. 49
Dix, Otto, *117*, 213; fig. 87
Doesburg, Nelly van, 125
Doesburg, Theo van, 37, 124, *125*, 206, 207, 210, 212, 222; fig. 90
Dolgurov, 93
Domela-Nieuwenhuis, César, 92, *208*, 209, *214*, 215, *216*; fig. 172
Domínguez, Oscar, 153, 173
Donas, Marthe, *36*; fig. 22
Dongen, Kees van, 100
Doré, Gustave, 110
Dos Passos (John Roderigo), 214
Dostoievsky, Fedor, 134
Dove, Arthur G., *140*; fig. 99
Dreier, Katherine, 58, 139
Dryander (Hofprediger), 111
Dubuffet, Jean, 181, 230, 231, 233; fig. 181
Duchamp, Marcel, 27, 75, *95*, 96, 97, 99, 99, 130, 131, 132, 136, 138, 139, 140, 151, 156, 171, 173, 180, 187, 190, 193, 237; fig. 75
Duchamp, Suzanne, 131; fig. 93
Dufrêne, François, *232*, 233
Dufy, Raoul, 45
Duhamel, Marcel, 153, 157
Dupin, Jacques, 150
Durrero, Alberto, 127, 172
Dusenberry, Ralph, 140

E

Ebert, Friedrich, 113
Eggeling, Viking, 105, 212
Eggert, 215
Ehrenburg, Ilya, 88, 91, 217
Ehrenstein, Albert, 22
Einstein, Carl, 114
Eipper, Paul, 214
Eisenstein, Serguei Mijailovitch, 88, 90, 92
Elliot, Ronnie, *230*
Eluard, Gala, 134, 155, 165; fig. 131
Eluard, Paul, 128, 130, 134, 136, 148, 151, 155, 160, 164, 165, 170, 173, 187, 188; fig. 123
Equip Crònica (Rafael Solbes y Manuel Valdés), *253*
Ernst, Max, 95, 107, 116, 125, *127*, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 146, 147, 149, 156, 158, *160*, 161, 162, 163, 170, 173, 174, 177, 178, 180, 190, 191, 192, 224, 231, 245, 246; figs. 100, 101, 106, 124, 125; il. 11
Escribà, 250
Evans, Merlyn, 187
Evola, J. 105, 137, 138
Evreinov, Nikolai, 60

Exter, Aleksandra, *72*, 73, 82, 87, 91; figura 53

F

Faber, Will, 250, *254;* fig. 228
Fachri, 13
Falk, Robert R., 72
Farfa, *59*, 60; fig. 46
Farreras, Francesc, *248;* fig. 217
Férat, Serge Yastrebzov, *31;* fig. 19
Ferrant, Angel, *245;* fig. 206
Ferren, John, 221
Figuière (editor), 29
Filla, Emil, 38, *39;* fig. 23
Fillia (L. Colombo), 59, 60
Filónov, Pavel, 86
Fiozzi, Aldo, 137, 138; fig. 103
Fischer, Oskar, 119
Flachslander, *214*; fig. 173
Fleishmann, Adolf R. *223;* fig. 175
Fluvià, Joan, *249*
Ford, Henry, 114
Fort, Paul, 46
Fraenkel, Théodore, 133
Francés, Juana, *254*
Freddie, Wilhelm, 182, *183*, 184; il. 13; fig. 137
Frelinghuysen, Suzy, *222;* fig. 174
Frenaud, André, 151
Fresnaye, Roger de la, 27
Freundlich, Otto, 100, 127
Friedland, S., 89, 110; fig. 72
Friedländer-Mynona, Salomon, 113
Fröbel, Friedrich, 16
Fuhrmann, Paul, *119*

G

Gabo, Naum, *85*, 184
Gali, Jordi, 249, *250*, 251; fig. 220
Gallatin, A. E., *221*, 222
GAN (Gösta Adrian Nilsson), *40;* figura 27
García Lorca, Federico, 36
Gascoyne, David, 189
Gaudí, Antoni, 10, 243
Genovés, Juan, *249;* fig. 218
Giacometti, Alberto, 162, 174
Gimferrer, 249
Girona, Maria, 10, *251;* fig. 224
Glarner, Fritz, 223
Gleizes, Albert, 27, *29*, 73, 125
Goebbels, Joseph Paul, 93
Goemans, Camille, 155, 156, 158
Goethe, Johann Wolfgang von, 113, 168
Gogh, Vincent van, 120, 181
Gogol, Nikolai, 82
Golischev, Jefim, *109*, 110
Gómez-Correa, Enrique, 192
Gontscharova, Natalia, 53, 67, 68, *70*, 71, 72; fig. 56
González, Julio, 166, *228*
Gordillo, Luis, *253*
Gorodetzky, Serguei, 68
Gozzi, Carlo, 104
Graeff, Werner, 214
Granowsky, N., 70; fig. 52
Greene, Balcomb, *222*
Griffith, David W., 89
Gris, Juan, *27*, 28, 29, 30, 36, 38, 75, 137, 154, 156, 221, 222, 243, 250; fig. 9, 13, 14; il. 4
Grischtchenko, A., 72
Gropius, Walter, 184, 198, 201, 203
Grosz, George, 91, 108, 109, 111, 114, 115, 116, 117, 172, 178, 184, 218; figuras 83, 84
Grünberg, Uri Zwi, 82
Grünwald, Alfred (véase Baargeld, Johannes), 127
Gubern, Silvia, 10, *251*
Guell, 249
Guggenheim, Peggy, 191, 224, 225, 228
Guillaume, Paul, 151
Guinovart, Josep, 10, 246, *250;* fig. 215
Gurk, Paul, 110
Gutfreund, Otto, *38*, 39; fig. 26

H

Haberle, John, *17;* fig. 6
Haftmann, Walter, 253
Hagenbeck, Karl, 111
Hains, Raymond, 112, *232*, 233
Halicka, Alicia, *137;* fig. 102
Hamilton, Richard, *237*, 238; fig. 188
Hamm, Max, 16
Harnett, William F., 17
Hartung, Hans, *228*
Hauptmann, Gerhart, 113
Hausmann, Raoul, 22, 91, *108*, 109, 110, 111, 113, 114, 116, 120, 125, 141, 153, 168, 216; fig. 81; il. 8

Heartfield, John, 91, 93, 108, 109, *114*, 115, 116, 117, 118, 172, 178, *213*, 214, 215, 216, 218, 246; figs. 84, 168, 170
Hébertot, Jacques, 131
Heerup, Henry, *181*, 182; fig. 130
Hélion, Jean, 37
Henry, Maurice, 169, *170;* fig. 120
Hepworth, Barbara, 184
Heras, Artur, *252*
Herzfelde, Wieland, 108, 116
Hildebrandt, Hans, 119
Hildebrandt, Lily, 198
Hindenburg, Paul, 108, 113
Hitler, Adolf, 183
Höch, Hannah, 91, 109, 112, *113*, 115, 119, 141, 197; fig. 82, 86
Hölzel, Adolf, *198*, 199; fig. 153
Hoerle, Angelika, 127
Hoerle, Heinrich, 127
Hoffmann, Hanns, 199
Hoffmeister, Adolf, *177*, 178, 179
Hora, 141
Huelsenbeck, Richard, 100, 102, 103, 108, 110, 113, 116, 117, 120, 128, 141
Hugnet, Georges, *170*, 171; fig. 132
Hugo, Jean, 133
Hugo, Valentine, 133, 153, 160, 164, *165*, 166; fig. 119
Hugo, Victor, *17*
Huszár, Vilmos, *207*

I

Iliazd (Ilya Zdanevitch), *69*
Irissov, S. Arkadi, 71
Ise, 13
Itkine, S., 163
Itten, Johannes, *198*, 199; fig. 154

J

Jacob, Max, 100
Jacobsen, Egill, 182
Jakulov, Georgij, fig. 67
Janco, Marcel, 40, 58, 100, 101, 102, *104;* fig. 80
Jarry, Alfred, 163
Jean, Marcel, 152, 153, 173, 181
Jeffress, Arthur, 17
Jennings, Humphrey, 187
Johns, Jasper, 235, *236;* fig. 193
Jones, Allen, *238;* fig. 192
Joostens, Paul, *125*, 126; fig. 91
Jové, Angel, 10, *251;* fig. 221
Juyol, 243
Jung Franz 108

K

Kahnweiler Daniel Henry, 24, 27, 28, 29, 30, 73
Kaiser, G., 80
Kakabadzé, David, *37*, 38; fig. 24
Kalinowsky, Horst Egon, *240*; fig. 196
Kandinsky, Wassily, 10, 63, 64, 70, 87, 196
Kant, Immanuel, 103
Karpov, Dr. 71
Kassák, Lajos, *195*, 196; fig. 150
Kaufmann, Nikolai, 90
Kaufmann, P., 93
Keilson, 215
Kesting, Edmund, *195*, 199
Kienholz, Edward, *239;* fig. 195
Kirdorf, Emil, 113
Kisch, Egon Erwin, 213
Kitaj, R. B., *238*
Klee, Paul, 10, 110, 127, 146, 187, 203; fig. 158
Klein, Yves, 83, 233, 234; ils. 17
Kluzis, Gustav, 79, *92*, 218; fig. 70
Klyun, Ivan (Ivan Klyunkov), 78
Knutson, Greta, 153
Kobro, Katarzina, 217
Kommissarshevskaia, 87
Kontchalovsky, Piotr, 72
Kosinzev, Grigorij, 87, 88
Kosinzeva, Luba, 91
Kotlarevsky, Paul, *31*
Krámar, Vincenc, 38
Krenek, Ernst, 214
Krutschenic, Aleksandr, 67, *68*, 69, 75, 84
Kulbin, N., 67, 68, 73
Kulechov, Lev Vladimurovitch, *89*, 90
Kupka, Frank, 27
Kuprin, Aleksandr, 71

L

Labra, José Maria de, *254*
Larionov, Mijail, 52, 53, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, *78;* fig. 61
Lasker-Schüler, Else, 64, 108

Laurens, Henri, *34*, 35, 139, 229
Lautréamont, Conde de (Isidore Ducasse), 74, 129
Lebedev, Vladimir, 79
Leck, Bart van der, 207
Leconte, Marcel, 158
Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret), 60
Lee, Ruppert, 187
Le Fauconnier, Henri, 31, 73
Lega, Achille, *55*, 56
Léger, Fernand, 27, 31, *35*, 49, 60, 74, 181, 221, 224; fig. 21
Leistikov, Hans, *213*
Lenin, Vladimir I., 80, 81, 215
Lentulov, Aristarc, *71*, 72
Lescure, Jean, 176
Levy, Julien, 191
Lewis Windham, 184
Lex, 215
Lhote, André, 36, 73
Lissitzky, El, 67, *82*, 83, 84, 85, 88, 89, 91, 92, 111, 124, 146, 156, 196, 217, 218; fig. 69
Liubimov, A., 93
Lugan, *255*
Lumatscharsky, Anatol, 81, 86
Lundström, Vilhelm, *39*, 40; fig. 29
Lurçat, Jean, 181
Lye, Len, *169*
Llena, Antoni, *255*
Llucià, Joaquim, *248*

M

Mack, Heinz, *234*
Maddox, Conroy, *189;* fig. 144
Magnelli, Alberto, *228*, 229; fig. 180
Magritte, René, 156, *157*, 158, 175, 203; fig. 115
Maiakovsky, Vladimir, 67, 68, 69, 78, 79, 85, 91
Makovsky, Vincenc, 179, *180*, 181
Malet, Léo, 173, 174
Malevitch, Kasimir, 67, 69, 71, *74*, 75, 76, 77, 78, 82, 84, 85, 86, 87, 92, 95, 196, 217; fig. 58
Malkine, Georges, *157*
Mallc, Maruja, 245, *246*
Mansourov, Paul, 79, *86;* fig. 62
Marasco, Antonio, *54;* fig. 45
Marcoussis, Louis, *29*, 30, 137; fig. 16
Marinello, Ramón, *244;* fig. 204
Marinetti, Benedetta, 51, 53, 142
Marinetti, Filippo Tommaso, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 58, 60, 61, 68, 73, 102, 133
Maschkov, Ilya Ivanovitch, 72
Massanet, Joan, *244*
Massine, Léonide, 227
Masson, André, *147*, 148, 149, 154, 157, 173, 181, 190, 224; figs. 108, 110, 127.
Matisse, Henri, 19, *227*, 228; il. 16
Matiuschin, M. V., 75, 86
Matta (Roberto Sebastián Matta Echaurren), 173, 224
May, Ernst, 207
May, Karl, 172
Mehring, Walter, 110, 116
Melnikova, Sofie Georgievnie, 69
Mercader, 249, 250
Mesens, E. L. T., 125, 157, 158, 159, 160, 187, 190; fig. 122
Metzinger, Jean, 73, 125, 132
Meyer, Adolf, 207
Meyerhold, Vsevolod E., 87, 88
Meyerson, I., 85
Michel, Robert, *193*, 194; fig. 149
Michelet, Raoul (*véase* Ubac, Raoul), 175
Mier, Alfons, *251*
Miguel Angel, 235
Millares, Manolo, 10, *231*, 243, 247, 250, fig. 183
Miralda, Antoni, *255*
Miró, Joan, *148*, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 169, 170, 171, 173, 221, 224, 245, 246, 250; fig. 111, 112, 129; il. 12
Modigliani, Amadeo, 101
Moholy-Nagy, László, 184, 195, 196, 197, 199, 202, 203, 207, 215, 216; figs. 152, 160; il. 15
Moholy-Nagy, Lucia, 105, 197
Molzahn, Johannes, *194*, 195; fig. 151
Mondrian, Piet, 207, 208, 210, 222, 223, 224
Monjalés (Josep Soler Vidal), *252*
Montessori, Maria, 16, 198
Moore, Henry, 187
Moreno Villa, José, *246;* fig. 206
Morgenstern, Christian, *18*, 19, 20
Morosov, I., 54, 73
Morris, George K. L., 221, 222
Mortensen, Richard, 182

Mathervell, Robert, *224*, 225, 226, 230, fig. 176
Muche, Georg, 16
Munari, Paolo, 58
Munch, Edvard, 39
Münter, Gabriele, *63*, 64
Muñoz, Lucio, *249;* fig. 212
Murat, Lucienne, 137
Mussolini, Benito, 58, 59

N

Nannetti, Nerl, *55*, 56
Nannini, Mario, *56;* fig. 41
Narotztky, Norman, *252*
Nash, Paul, *187;* fig. 140
Naville, Paul, 153; fig. 114
Nevelson, Louise, *240;* fig. 200
Nezval, Vitzezlav, 141, 142, 179, 180
Nicholson, Ben, 19, *184*, 185, 186; fig. 138
Nicholson, William (*véase también* Beggarstaff Brothers), 19
Nijinsky, 33
Nilsson, Gösta Adrian (*véase* GAN)
Notte, Emilio, *55*, 56
Nongé, Paul, 158

O

Oehring, Richard, 108
Oettingen, Helene von, 31
Oppenheim, Meret, *170*
Oriani, Pippo, *60*, 61
Ortiga, Josep, 244
Ortiz, Diego, 154

P

Paalen, Wolfgang, 168
Paladini, Virgilio, *57*, 58; fig. 47
Palencia, Benjamín, *245*
Pannaggi, Ivo, *57*, 58; fig. 47
Papini, Giovanni, 47, 56
Pasternak, Boris, 179
Patzsch, 215
Pedersen, Carl Henning, 182
Penrose, Roland, 184, *187*, 188
Penrose, Valentine, 170
Péret, Benjamin, 153; fig. 114
Peterhans, Walter, *202;* fig. 159
Peters, Ana, *253*
Petri, Friedrich E., 17
Pettoruti, Emilio, *56*, 57
Pevsner, Anton, *85*, 87, 138
Pewas, 215
Pfaudt, Hans Eberhard, 14
Pfemfert, Franz, 108
Platti, Ugo, 50
Picabia, Francis, 27, *96*, 97, 99, 106, 107, 116, 120, 128, 131, 132, 133 138, 139, 148, 155, 156, 158, 187, 193, 197; figs. 94, 95; il. 7
Picabia, Gabriele, 96, 106
Picasso, Pablo, 9, 18, *23*, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 36, 37, 38, 39, 44, 45, 47, 50, 72, 73, 74, 76, 95, 100, 101, 102, 145, 149, 154, 156, 166, 167, 171, 194, 197, 211, 221, 224, 249, 250; figs. 8, 15, 107, 109; il. 2
Piper, John, *186;* fig. 139
Pistoletto, Michelangelo, *239;* fig. 198
Plantus, 87
Pogodin, Mijail, 215
Pollock, Jackson, 147, *224*, 225, 226
Popova, Liubov, *67*, *73*, 87, 88; fig. 54
Porta, Albert, *250*
Prampolini, Enrico, *51*, 52, 57, 58, 61, 137; fig. 38; il. 6
Pratella, F. B., 53
Prats, Joan, 244
Prévert, Jacques, 151, 152, 153, 157; fig. 114.
Prochazka, Antonin, 38, *39*
Prochazkova, Linka, *38*
Pryde, James (*véase también* Beggarstaff Brothers), 19
Pudovkin, Vsevolod Ilarionovitch, 90
Puni, Ivan (Jean Pougny), 69, *77*, 78; fig. 60
Punin, Nikolai, 86

R

Rabe, Dr., 200
Raederscheidt, K. A., 127
Ràfols Casamada, Albert, 250, *251*; fig. 222
Raphael, 134, 149
Rasch, Geschwister Heinz und Bodo, 204
Rauschenberg, Robert, *235*, 236; fig. 185; il. 20
Raviv, Moshe (*véase* Vorobeichik,

Moses), 215
Ray, Man, *98*, 99, 105, 134, 135, 138, 139, 141, 146, 153, 156, 162, 169, 170, 173, 175, 187, 197; fig. 78
Raysse, Martial, 233, *235*; fig. 191; il. 23
Read, Herbert, 187, 189
Rebay, Hilla von, *63*
Rees, Otto van, *100*, 101, 108; fig. 76
Rees-Dutilh, A. C., 100
Reinhardt, Ad, *223*; fig. 179
Reiss, 116
Rejlander, O. G., *19*
Remizov, A. M., 136, 137
Renau, Josep, 10, *246*; fig. 209
Renger-Patzsch, Albert, 215
Restany, Pierre, 233, 249
Reth, Alfred, *30*; fig. 17
Reverdy, Pierre, 148
Ribemont-Dessaignes, Georges, 106, 120, 130, 132, 136, 141, 177
Richards, Ceri, 184, *186*, 187
Richter, Hans, 98, *105*, 155, 223, 224; fig. 177
Rimbaud, Arthur, 32, 165
Rivera, Diego, *30*; fig. 18
Rivera, Manuel, *246*; fig. 214
Rivers, Larry, 235, *236*; fig. 190
Robinson, H. P., *20*
Robinson, Ralph, 20
Roché, H. P., 98
Rodtschenko, Aleksandr, 69, 73, 78, 83, 85, 87, *90*, 91, 92, 156, 218; figs. 66, 68
Roehr, Peter, *242*; fig. 203
Rogovin, 68
Roh, Franz, 114, *176*, 177
Roldan, Modesto, 250
Rosai, Ottone, *55*, 56; fig. 44
Rosanova, Olga, 67, *69*, 73
Rosenberg, Léonce, 34, 100
Rosenquist, James, *239*; fig. 194
Roshdertvensky, Vassily, 72
Rosso, Mino, 60, *61*
Rotella, Mimmo, *233*; il. 18
Rubens, Peter Paul, 183
Rueda, Gerardo, *254*; fig. 230
Ruest, Anselm, 110
Runge, Philipp Otto, *17*
Russolo, Luigi, 43, 50, 51, 53, 102
Ryan, Anne, *230*
Rybak, J. M., *82*
Rykr, Zdenek, *181*; fig. 135

S

Sacharov, Aleksandr, *70*, 71; fig. 55
Sagot, Clovis, 100
Saint-Phalle, Niki de, 233
Salmon, André, 37
Salvat-Papasseit, Joan, 251
Sanminiatelli, B., 52
Sans, Jaume, *244*; fig. 204
Sanz, Eduardo, *254*
Saura, Antonio, 10, 248; fig. 213
Savjalov, 78
Schacht, Horace Greely Hjalmar, 113
Schad, Christian, *105*, 106, 135; fig. 79
Schamberg, Morton, 138
Schapiro, Lou, 85
Scheper, Lou, 201
Schlemmer, Oskar, 54, *199*, 200, 201, 204, 213; fig. 157
Schlemmer, Tut, 204
Schlichter, Rudolf, *117*, 119, 120, 213
Schmalhausen, Otto, *117*, 213
Schmidt-Nonne, H., 201
Scholz, Werner, 119
Schtchukin, S., 73
Schuitema, Paul, *216*
Schumann, A. G., 17
Schwitters, Kurt, 10, 40, 88, 111, 113, 114, *120*, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 141, 157, 168, 181, 194, 206, 207, 209, 210, 211, 229, 234, 251; figs. 88, 89, 90; ils. 9, 10
Segall, Lasar, *64*, 65
Seifert, 141, 142
Selwert, F. W., 127
Seligmann, Kurt, *107*, 173, 174, 190, 224; figs. 97, 133
Selvinsky, Ilya, 89
Sempere, Eusebio, *254*; fig. 227
Serna, Ismael de la, *36*, 37, 250; fig. 25
Serner, Walter, 105, 106, 113
Serra, Eudald, *244*; fig. 204
Settimelli, E., 55
Seuphor, Michel, 210
Seurat, Georges, 45
Severini, Gino, 31, 36, 43, *44*, 45, 46, 47, 48, 49, 53, 55, 57, 105, 106; figs. 31, 34
Shaw, Charles G., *221*, 222
Shitomirsky, A., *93*; fig. 73
Shostakovitch, Dimitrij, 227
Siedhof, Werner, 201
Sima, Josef, 38, 141, 178
Sironi, Mario, *53*, 54, 58; fig. 40
Slonimsky, Antoni, 218
Soffici, Ardengo, 27, 31, 38, *45*, *46*, 47, 48, 54, 55, 56, 57; fig. 39
Solbes, Rafael, *253*
Soria, Salvador, *248*; fig. 216
Soupault, Philippe, 32, 130, 133, 158, 177
Spengenmann, Christoph, 120
Spitzweg, Carl, *18*; il. 1
Spitzweg, Lina, 18
Spoerri, Daniel, 140, 233, *234*; 240; fig. 187
Staël, Nicolas de, *231*
Stankiewicz, Richard, *235*
Stazewski, Henryk, 212, 217
Stella, Joseph, *139*
Stenberg, M., *92*
Stenberg, D., *92*
Stepanova, Varvara, *69*, 87, 88, 92; fig. 51
Sterenberg, David, *81*; firg. 64
Stern, Anatol, 218
Stieglitz, Alfred, 96, 140
Stravinsky, Igor, 53, 70, 106
Strzeminski, Wladyslaw, 212, 217
Styrsky, Hindrich, *141*, 142, 179, *180*, 181; fig. 104
Subirachs, Josep Maria, *249*; fig. 219
Sutherland, Graham, 187
Sutnar, Ladislav, *217*; fig. 165
Syenkin, S., 89, *92*; fig. 71
Szczuka, Mieczyslaw, 212, *217*, 218; fig. 169

T

Taeuber-Arp, Sophie, 32, 103, 104, 113, 153, 207, 229
Tairov, Aleksandr, 87
Tanguy, Ives, *151*, 152, 153, 156, 157, 162, 174, 190, 224; figs. 113, 114, 117
Tanner, 103
Tàpies, Antoni, 10, *231*, 233, 243, 247, 250, 255; fig. 184
Tasteven, 73
Tatlin, Vladimir E., 40, 68, 74, *76*, 77, 78, 85, 86, 87, 196; fig. 59
Teige, Karel, 91, 141, 142, 179, *180*, *216*, 217; fig. 134
Temple, Shirley, 156
Tériade, C., 227
Terragni, Giuseppe, *59*; fig. 43
Tharrats, Joan-Josep, *247*; fig. 210
Tilson, Joe, *238*; fig. 189
Tinguély, Jean, *233*, 234
Tiziano, 235
Tobey, Mark, 147
Tolstoia, S., 85
Torner, Gustavo, *254*
Torres-García, Joaquín, *139*, *210*, 243; fig. 163
Toulouse-Lautrec, Henri de, 19
Toyen (Marie Cernisova o Germinova), *141*, 142, 178, 179, 181; figs. 104, 136
Trauberg, Leonidas, 87
Tretiakov, 92, 179
Trotsky, Leo Davidovitch, 88
Tschichold, Jan, *213*, 214; fig. 167
Tucholsky, Kurt, 214
Tutundjian, Léon, *37*, 38; fig. 28
Tuwin, Julian, 218
Tzara, Tristan, 32, 87, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 118, 120, 128, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 148, 151, 153, 157, 158, 165, 168

U

Ubac, Raoul (Michelet, Raoul), *175*, 176; fig. 148
Udalzova, Nadeshda, *73*
Uecker, Günther, *234*
Umansky, K., 79
Umbo (Otto Umbehr), *213*; fig. 166
Ursula, *240*; fig. 199
Utrillo, Maurice, 45

V

Vaché, Jacques, 134
Vail, Lawrence, *190*, 191; fig. 145
Valdés, Manuel, 253
Vallés, Romà, *251*
Valadon, Suzanne, 45
Vallejo, Felipe, *252*
Vallotton, Félix, 19
Valmier, Georges, *36*
Vanderveide, 213
Vantongerloo, Georges, 207, 222
Vassarely, 254
Vassiliev, Nikol, 199
Velde, Henry van de, 193, 213

Venna, Lucio, 55
Verdi, Giuseppe, 108
Vertov, Dziga, 89, *90*, 92
Vicente, Esteban, *230*
Viladecans, Joan Antón, 10, *253*
Villeglé, Jacques Mahé de la, 112, *233*
Vilagrau, Joan, *254*
Villella, Moisés, *249*
Villon, Jacques, 27, 95
Vordemberge-Gildewart, Friedrich, 183, *205*, 206, 209, 210; fig. 161
Vorobeichik, Moses (Mashe Raviv), *215*
Voskovec, George, *142*; fig. 105
Vostell, Wolf, 233, *236*, *237*; il. 19

W

Waldberg, Patrick, 163
Walden, Herwarth, 33, 36, 64
Walden, Nell, 33, *64*; fig. 50
Walther, Franz Erhard, *241*; fig. 202
Washington, George, 136
Wat, Alexander, 212
Watson-Taylor, Simon, 190
Werkmann, Hendrick Nicolaas, *210*, 217
Wesselmann, Tom, *238*; il., 22
Wessnin, Aleksandr, 77, 88
Westheim, Paul, 83
Whitman, Walt, 142
Willrich, Wolfgang, 119
Wolff, Kurt, 110
Wolker, 141

Y

Yakulov, Georgij, 78
Yavlensky, Alexei, 70, 71
Young, Beckford, 222
Yraola, Ignacio, *255*
Yutkevitch, Serguei, 87, 88

Z

Zabotin, Vladimir L., *119*
Zadkova, Rougena, *52*, 53; fig. 36
Zarnower, Teresa, 212, 217
Zdanevitch, Ilya (*véase* Iliazd), *69*
Zdanevich, K., 69
Zervos, Christian, 24, 150
Zwart, Piet, *216*

Colección
Comunicación
Visual

G. C. Argan et alt. — El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro
R. Arnheim — El *Guernica* de Picasso. Génesis de una pintura
J. Barnicoat — Los carteles: su historia y lenguaje
J. Berger et alt. — Modos de ver
Bienal de Venecia — Fotografía e información de guerra: España: 1936-1939
G. Bonsiepe — Teoría y práctica del diseño industrial. Elementos para una manualística crítica
V. Bozal y T. Llorens (eds.) — España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976
J. Chesneaux, U. Eco y G. Nebiolo (eds.) — Los comics de Mao
D. A. Dondis — La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual
H. K. Ehmer et alt. — Miseria de la comunicación visual. Elementos para una crítica de la industria de la conciencia
A. Ehrenzweig — Psicoanálisis de la percepción artística
E. Garroni — Proyecto de Semiótica. Mensajes artísticos y lenguajes no verbales. Problemas teóricos y aplicados
A. Helbo et alt. — Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic
J. Hogg et alt. — Psicología y artes visuales
W. M. Ivins, Jr. — Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica
P. Maenz — Art Déco: 1920-1940
T. Maldonado — Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974
A. A. Moles — Teoría de los objetos
J. Mukarovsky — Escritos de Estética y Semiótica del Arte
B. Munari — Diseño y comunicación visual. Contribución a una metodología didáctica

G. Péninou	Semiótica de la Publicidad
N. Pevsner	Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño
O. Revault D'Allonnes	Creación artística y promesas de libertad
J.-L. Rodríguez Diéguez	Las funciones de la imagen en la enseñanza. Semántica y Didáctica
G. Selle	Ideología y utopía del diseño. Contribución a la teoría del diseño industrial
A. Tudor	Cine y comunicación social.
H. Wescher	La historia del collage. Del cubismo a la actualidad